L'OEIL

350 FRANCS · NEUF PAGES EN COULEURS

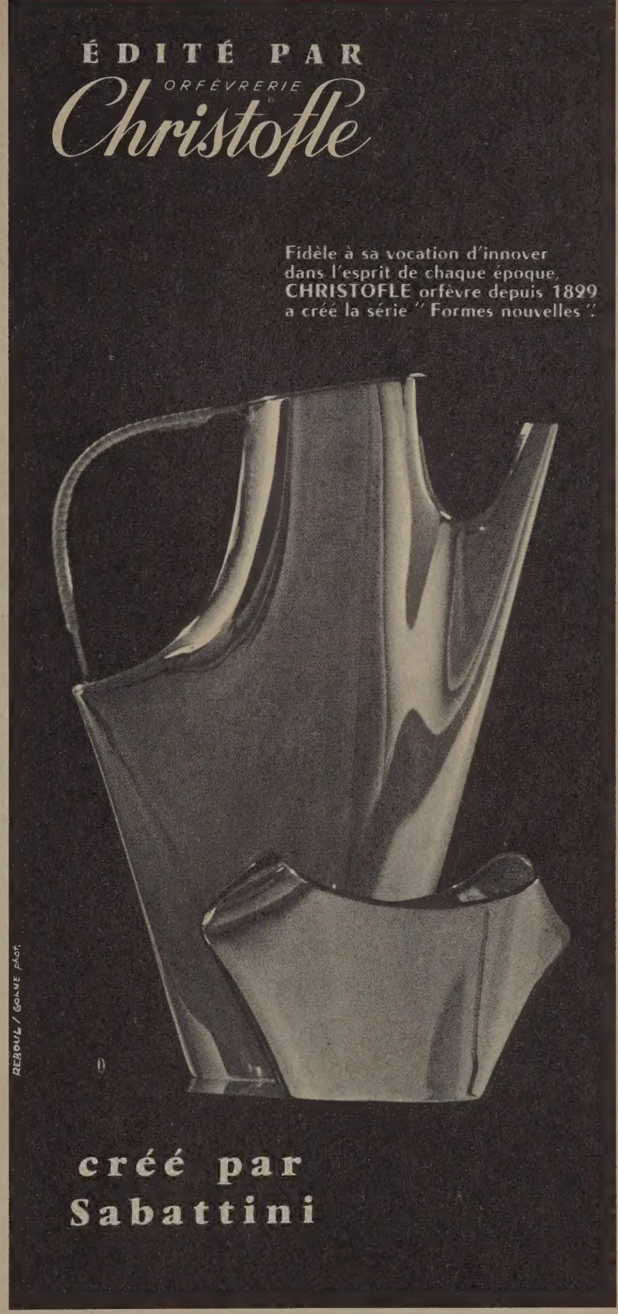
REVUE D'ART

SUISSE 3.50 FRANCS · BELGIQUE 54 FRANCS · NUMÉRO 42 · JUIN 1958

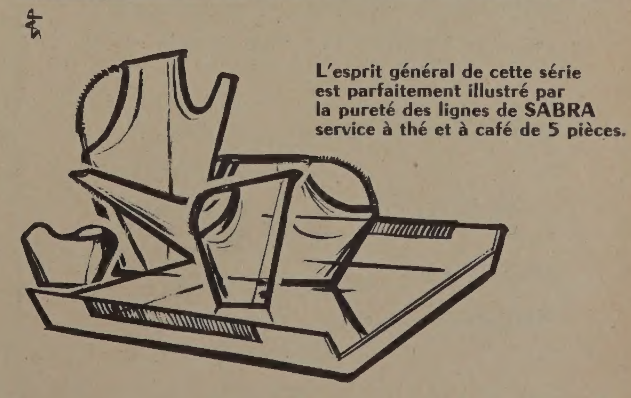

Charme et variété
des paysages
splendeur
des musées
noblesse
des monuments
historiques
raffinement
de la table...
vacances
en
FRANCE



GALERIE D'EXPOSITION ET MUSÉE
30 BIS RUE DE PARADIS - PARIS Xe - PRO. 64-30 • NEW YORK - 55 EAST, 57th STREET - N-Y 22 • MONTRÉAL - 8355, BOULEVARD SAINT-LAURENT



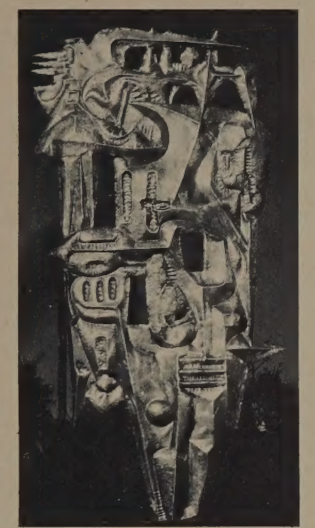
ÉDITÉ PAR
ORFÈVRERIE
Christofle
Fidèle à sa vocation d'innover
dans l'esprit de chaque époque,
CHRISTOFLE orfèvre depuis 1829
a créé la série " Formes nouvelles ".
REBOUL / GOLAVE phot.
créé par
Sabattini



L'esprit général de cette série
est parfaitement illustré par
la pureté des lignes de SABRA
service à thé et à café de 5 pièces.

GALERIE LARA VINCY

47, rue de Seine - Dan 72-51



«Ange» Tôle martelée

WOSTAN

juin - juillet

HENRI BENEZIT

Expert près les douanes françaises

HERBIN

Œuvres récentes

20, RUE DE MIROMESNIL - PARIS 8e - ANJ. 54-56

GALERIE DU DRAGON

19, rue du Dragon Paris 6e Lit. 24-19

MATTA

peintures récentes

DU 6 AU 30 JUIN 1958

en permanence:

HIQUILY - PEVERELLI - PHILIP MARTIN
SABY - TANGUY - ZAÑARTU

GALERIE JACQUES DUBOURG

126, Boulevard Haussmann, Paris 8e

Nicolas de Staël

Papiers collés Juin 1958

Galerie Colette ALLENDY

67, rue de l'Assomption - PARIS 16e - Métro Ranelagh
Tél.: Aut. 37-68

AESCHBACHER

Gouaches

du 30 mai au 14 juin

Remarquables **Livres d'Art et de Luxe**

* à des prix exceptionnels !

Beaux-Arts

GIOTTO, Fresques de l'église d'Assise

Purs chefs-d'œuvre, nés de la sensibilité franciscaine, épanouis sous le ciel de cette « Toscane tant aimée », « faits pour fixer l'instant passionnel dans une matière solide comme la méditation ».
Magnifique vol. d'art 44x32 réalisé en Italie par A. Belli. Textes de Venturi et Bonnet. Ill. de 14 rep. (2 pleine page) et enrichi de **29 splendides planches coul. H.T.** « qui recréent la perfection de l'œuvre». Sous très forte couv. coul. plastifiée. Val. Fr. 5400 Net Fr. **3500**

Enrichit cette coll. unique de « La Galerie des Merveilles » dont les valeurs réelles des 5 autres volumes (« l'Oeil » No 40, p. 41) sont à majorer de 20 %, en raison de la récente taxe d'importation sur les livres de grand luxe. (Prix net maintenu.)

Mosaïques de la Chapelle Palatine Fr. 17 900 Net Fr. **9000**
Mosaïques San Vitale de Ravenne Fr. 17 900 Net Fr. **9000**
La Légende de la Croix (P.D. Francesca) Fr. 13 200 Net Fr. **7500**
Van Eyck, par Van Puyvelve Fr. 7 700 Net Fr. **4950**
Goya Prophète, par Fitz-Gérald Fr. 7 700 Net Fr. **4950**

LES CATHÉDRALES D'ESPAGNE par G. Pillement

« Parmi les plus magnifiques qui soient au monde. » Splendeurs architecturales de l'art Roman, Gothique, Baroque, Byzantin, à Burgos, Cadix, Grenade, Madrid, Salamanque, Saint-Jacques de Compostelle, Palma, etc.

3 lux. vol. 19x13,5 sur papier sup.: 400 p. dont 180 de texte. Enrichis de **192 admirables planches hélio H.T.**
Les 3 volumes ensemble : Valeur Fr. 2250 Net Fr. **950**

Dans cette même coll. « Bibliothèque d'Art et d'Histoire »

Les hôtels de Paris, joyaux de l'art français par G. Pillement
5 vol. 900 p. (dont 400 de texte et 91 clichés) *enrichis de 325 photos hélios H.T.*
Les 5 vol. Prix cat. Fr. 3690 Exceptionnel Net Fr. **1975**

La Cité du Vatican par P. Lefrançois
Fort vol. 23 clichés, *64 planches H.T. hélio*
Valeur Fr. 900 Net Fr. **475**

L'ALHAMBRA DE GRENADE par Champdor

Pur joyau de l'Andalousie, Grenade ajoute son site grandiose aux splendeurs architecturales de ce « haut lieu de l'Histoire ».

Magnifique vol. 38x24 sur papier couché (pour restituer le relief des documents). **Ill. de 150 photos dont 13 H.T. coul. quadrichromie.** Gardes coul. Lux. reliure toile avec fers, sous jaquette photo coul. laquée.
Prix de souscription Fr. 3600 Net Fr. **1750**

HISTOIRE DE LA PEINTURE RELIGIEUSE par A. Leroy.

Erudite et vivante histoire des chefs-d'œuvre de peinture, enluminure et vitrail, qui, « des Catacombes à l'époque moderne, à travers les grands foyers créateurs, ont enrichi le patrimoine de l'humanité de joyaux sans prix, d'une rayonnante beauté ».

Lux. vol. 21x16, 250 p. dont **16 remarquables H.T. hélio.** Couv. hélio coul. Valeur Fr. 950 Net Fr. **475**
En exclus.: lux. vol. relié avec fers. Val. Fr. 1400 Net Fr. **675**

Cette sélection de remarquables livres d'art complète notre annonce de « L'Œil » (No 41, « L'Art en Belgique », page 40) dont certains titres ont dû subir des réajustements, nos prix très réduits ne nous permettant pas d'absorber intégralement de récentes hausses à l'achat. Ce sont :
Chacun des 6 vol de la coll. « Demi-Dieux » Fr. **1200**
Ces 6 splendides volumes ensemble (670 H.T.) Fr. **6750**
L'Art et l'Amour (2 vol. 550 p. 520 ill.) Fr. **4500**
Corps et visages féminins (160 ill. H.T.) Fr. **1250**
Toutefois, la revue « L'Œil » nous a prié de maintenir pour ses lecteurs les anciens prix jusqu'au 31 juillet et nous nous associons à son désir de leur être agréable.

Livres de luxe et de bibliophilie

« CLASSIQUES DE L'AMOUR » :

Lux. vol. 19x12, sur vélin Aussedat num. à 3600 ex. filet de couleur, **enrichis chacun de 10 admirables H.T. d'illustrateurs cotés, de grande classe.** Couv. ill. sous cristal.
Parus en 1954 à Fr. 1350 Net Fr. **750**

PLATON, **Le Banquet** (Dialogues avec Socrate sur l'éloge de l'Amour) — **10 H.T.** de Goor qui ont la pureté de l'Antique.
OVIDE, **Les Amours** (Satire humoristique du roman érotique) — **10 H.T. de Lepage** qui ont la plastique classique de l'œuvre.
RONSARD, **Florilège d'Amour** (« Le plus pur joyau de notre poésie lyrique ») — **10 H.T. de A. Marty** à la grâce immatérielle.
CHÉNIER, **Poésies** (Toutes vibrantes de réminiscences de l'Antiquité) **10 H.T. de Cochet** aux sortilèges de rêve.
MUSSET, **Les Nuits, Poèmes d'Amour** (« des beautés insoupçonnées » Proust) **10 H.T. de Pecnard** aux romanesques évocations.

Nous possédons l'exclusivité du luxueux coffret bibliophilie de ces 5 vol. **sur vélin pur chiffon num. à 350 ex.**, enrichis chacun d'une admirable **eau-forte originale** de l'illustrateur en plus des 10 H.T.
Paru en 1954 à Fr. 12 000 Exceptionnel Fr. **4950**

PLAUTE, La Farce de la Marmite.

Comment l'impétueux amoureux de la fille d'Euclion, avare soupçonneux qui tremble pour sa marmite pleine d'or, réussit à arracher l'espiègle Phedra à la convoitise du vieux Megadore.

Lux. vol. de bibliophilie 19x13, sur velin d'Arches à la forme, num. à 225 ex. **ill. de 12 savoureux H.T. aux vives couleurs de J. Touchet, de 24 spirituels frontispices et culs-de-lampe,** et enrichi pour ce tirage de tête d'un magnifique H.T. gravé sur cuivre.
En exclusivité : paru à Fr. 2000 Except. Net Fr. **975**

CONTES DU XVIe SIÈCLE.
(Marguerite d'Angoulême — Des Périers — N. du Fail)

« L'Heptameron — Les Nouvelles Récréations — Les Propos Rustiques et Baliverves, offrent à notre admiration de vrais chefs-d'œuvre : nous en avons extrait un arc-en-ciel de 50 contes. Nous sommes très sûrs qu'ils plairont » (Ex. de la substantielle préface, 30 p. de P. Porteau)... et qu'ils seront pour beaucoup une révélation.

Coll. « Cent Romans Français » (Stock) lux. vol. 20,5x14,5, 400 p. sur vélin chiffon du Marais (filigrané à la marque) num. 3000 ex., **orné de 50 bandeaux orig. de L. Dubreuil** et en frontispice (pleine page), **une pointe-sèche de M. Prassinos.** Couv. ornée coul. sous cristal.
Valeur Fr. 1500 Net Fr. **650**

LA FONTAINE, Fables complètes

Toute la sagesse du monde concentrée dans ces chefs-d'œuvre d'esprit et de bon sens qu'on ne se lasse de relire et de méditer. « La suprême manifestation du génie français » (Taine).

Lux. vol. 19x14, 310 p. sur vélin num. Très belle typ. 2 tons. Enrichi de **10 remarquables ill. orig. H.T. de Dandelot.** Page manuscrite H.T. en frontispice sur papier spécial teinté. Couv. ill. coul. Valeur Fr. 1500 Net Fr. **600**

Dans la même très belle coll. ATHENA (« **Ceci est un livre de Paris** ») dont chaque vol. (Fr. 450 et 600 selon l'importance des ouvrages) est orné de 10 H.T. pleine page signés d'illustrateurs cotés, figurent des œuvres de : Ronsard, Longus, Cazotte, Tillier, Balzac, Flaubert, Nerval, Béraud, Vercel, Benoit, Chevalier.

ZOLA, Le Rêve.

La pure figure d'Angeline éclaire d'un rayon de soleil l'œuvre puissante de l'auteur de l'Assommoir.
Lux. vol.20x15, num. sur Corval l'Orgueilleux, ill. de **16 remarquables aquarelles coul. H.T. de M. Clouzot.**
Paru à Fr. 3000 Net Fr. **1250**

BALZAC, Les Contes Drolatiques.

Ces cent contes, savoureux, malicieux, facétieux, parfois paillards, souvent irrespectueux, sont bien dans le goût du XVIIIe siècle tout en empruntant la verve de Rabelais et la licence de Brantôme. Balzac les marque du « signe de son génie ».

2 magnifiques vol. 20x15,5, 550 p. sur vélin Johannot teinté, filigrané, num. à 1800 ex. Enrichis de **16 savoureuses ill. orig. H.T. de Rousseau gravées sur bois par Altheimer.** Couv. rempliées 2 coul. ornées.
Les 2 vol. valeur Fr. 4500 Net Fr. **1975**
Liste sur demande des titres (très rares) disponibles dans cette coll. du Centenaire des œuvres complètes de Balzac.

MALLARMÉ, Poésies complètes.

Poésie « musicienne du silence, aux splendides et impalpables énigmes » (Clarté) « qui atteint à la plénitude de la poésie pure ». 100 poèmes (sonnets, chansons, rondels, vers en prose, etc.) dont l'Azur, Hérédia, L'Après-midi d'un Faune, Un coup de dés jamais n'abolira le hasard.

Magnifique vol. de bibliophilie 23,5x13,5, 240 p. sur **velin pur fil du Marais,** num. à 500 ex. Remarquable typ. 2 tons. **Bandeaux et Lettrines de E. Grekoff.** Couv. ornée coul. rempliée
Paru à Fr. 3000 Net Fr. **1700**

VALÉRY, Vues.

123 Thèmes d'une infinie « Variété » (Art, Littérature, Musique, Voyages, Amitié, Affinités, Sentiments, etc.) traités avec une pénétration qui montre l'universalité de jugement du grand écrivain.

Lux. vol. 20x14, 405 p. **Belle reliure très orig. gravée en creux** : motifs or et blanc.
Valeur Fr. 1200 Net Fr. **550**

COCTEAU, Œuvres complètes.

Très belle éd. suisse de 11 forts vol. 14x25,5 (280 à 450 p., ensemble 4050 p.) sur vélin blanc filigrané. Typ. 2 coul. ill. de 159 dessins de l'auteur. Qui groupe 58 œuvres (Romans, Théâtre, Chroniques, Souvenirs, dont titres et répartition sur demande) qui reviennent chacun à Fr. 130, alors qu'ils sont vendus en éd. ordinaire de Fr. 375 à 855).
Prix catalogue des 11 vol. : Fr. 15 000 Net Fr. **7500**

MONTHERLANT, La Cueilleuse de Branches.

Une troublante histoire d'amour dans le Sud Marocain, prétexte à réflexion sur la colonisation.

Lux. vol. 27x21, num. sur vélin hermine. Typ. 2 tons. **Ill. orig. de J. Garcia gravées sur bois par Poilliot.** Double couv. rembordée coul.
Paru à Fr. 1950 Net Fr. **675**

GIONO, Un Roi sans divertissement.

Le drame de la solitude humaine dans l'âpre Dauphiné. « Quel beau livre, excellent, admirable, salubre » (V.L. Saulnier) lourd de sève et riche du « sens de l'univers et des mystères du monde ».

Coll. „Le Choix", beau vol. 19x14 de 300 p. Alfa Navarre. **Portrait H.T. de Giono par S. Jacques, gravé sur bois par G. Poilliot.** Couv. coul. rembordée.
Valeur Fr. 900 Net Fr. **475**

FLORILÈGE POUR TOI,
LES PLUS BEAUX POÈMES D'AMOUR.

« Composé avec tant de soins délicats par A. Sergent » qui, du XIIIe siècle à Carco et Géraldy, réunit 110 poèmes autour de thèmes éternels : « Nostalgie et Solitude — Rencontre — Possession — Intimités et Confidences — Litanies et Chansons — Evasion ». « Amants, heureux amants, vous trouverez le poème qui rendra votre amour plus parfait en lui prêtant le rythme du génie » (A. Maurois).

Vol. 19x14, 210 p. sur beau papier. Belle typ. Couv. orig. ornée coul. Valeur Fr. 650 Net Fr. **350**

Club de Sélection du Livre Français

M. ET Mme J. DELACOUR, LIBRAIRES DIPLOMÉS
97, boulevard du Montparnasse - PARIS 6e - Lit. 48-24

CONDITIONS DE VENTE SPÉCIALES RÉSERVÉES AUX LECTEURS DE « L'ŒIL »
Pour permettre aux lecteurs de la revue d'art « L'Œil » d'apprécier la valeur littéraire et la qualité de présentation des ouvrages que nous proposons à nos adhérents :

NOUS ACCORDERONS LE FRANCO DE PORT A PARTIR DE Fr. 2500
Prière de majorer de 10 % toute commande inférieure à cette valeur.
Eviter les commandes de moins de Fr. 1000 ou les majorer de 15 %
(en raison des frais d'envoi d'autant plus élevés que nos ouvrages sont très lourds pour un prix plus réduit.)
Ajouter à ces conditions Fr. 150 pour envoi contre remboursement.

AVOIR L'OBLIGEANCE DE TOUJOURS JOINDRE LE RÈGLEMENT A LA COMMANDE
C.C.P. PARIS 13.866-47, Chèque bancaire ou mandat. Valeur des livres épuisés remboursée.
Pour l'Etranger et les Territoires d'Outre-Mer : mêmes modes de règlement en Fr. Français à la commande (prévoir Fr. 50 pour mandat international) Ajouter 100 fr. pour recommandation et formalités. Pas de contre-remboursement, ainsi que pour les militaires en secteur postal. Frais éventuels de douane à la charge du destinataire.

Offre exceptionnelle !

A l'occasion de notre 1re grande réalisation en souscription de
JULES ROMAINS de l'Académie Française
LES HOMMES DE BONNE VOLONTÉ
Luxueuse présentation originale strictement limitée à 190 collections
27 volumes sur vélin des Vosges num. et reliés en fine toile gris-bleuté

Prix de lancement jusqu'au 31 juillet: (porté ensuite à Fr. 35 000) **Fr. 29 900**

Nous proposons 5 volumes pour Fr. 900
qui permettront d'apprécier l'extrême intérêt de cette « magistrale chronique sociale et romanesque du XXe siècle » dans cette présentation de grande classe et de pénétrer la vie et l'œuvre de l'éminent Académicien :
CUSENIER, Jules Romains et les Hommes de Bonne Volonté (relié club en fine toile grise sous rhodoïd au modèle des 27 vol. Marqué br. Fr. 475 Val. Fr. 975) — BERRY, J. Romains, sa Vie, son Oeuvre (310 p. H.T.) Marqué Fr. 570 — J. ROMAINS, Bertrand de Ganges. Marqué Fr. 500 — J. ROMAINS, Violation de Frontières. Marqué Fr. 500 — J. ROMAINS, Salsette découvre l'Amérique. Marqué Fr. 500.
Ces 5 vol. ont une valeur réelle et prouvée (catalogue joint) de Fr. 3045.
Ils seront envoyés franco (en se référant de « L'Œil ») contre timbres et autres modes de règlement mentionnés. Accompagnés d'une documentation complète qui révèlera en outre l'attrait des 10 vol. offerts aux souscripteurs.







REVUE D'ART MENSUELLE • NUMÉRO 42 • JUIN 1958

Rédaction : 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe. Tél. Babylone 11-39 et 28-95.
Direction : Georges et Rosamond Bernier.
Secrétaire générale de la rédaction : Monique Schneider-Maunoury.
Directeur technique : Robert Delpire.
Documentation et recherches : Marie-Geneviève de La Coste-Messelière.
L'Œil du décorateur : Roderick Cameron.
Publicité : Odette-Hélène Gasnier, 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe.
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S. A., Lausanne, Avenue de la Gare 33.

SOMMAIRE

L'Œil du décorateur

Nos chroniques

Photographies

Les photographies en noir illustrant ce numéro sont de Hans Huth, Inge Morath, Services de l'exposition Le Rococo européen : L'Europe rocaille ; *Paolo Monti :* Castelseprio ; *A. Dingjan, N. Zomer, Archives du Rijksmuseum :* Les Régents et les Régentes ; *Conzett et Huber :* Avec Ingres à Rome ; *Expo-Photo :* L'art vivant à Bruxelles ; *Claude Michaelides :* Maisons de campagne ; *Expo-Photo, Sado :* Formes utiles à l'Exposition Universelle ; *Gauthier, Routhier :* Objets précieux du marché parisien.

Les photographies en couleurs sont de Hinz : page 18; Gleixner : page 27; Hans Huth : page 28; Paolo Monti : page 35; Nico Zomer : page 36; Luc Joubert : pages 56-57; Claude Michaelides : pages 69 et 70.

Notre couverture : *Egid-Quirin Asam :* Détail d'une sculpture. *1732. Altenmarkt.*

Notre prochain numéro

Les chemins de Saint-Jacques • Du vitrail abstrait au mur de lumière • Monstres de Bomarzo • Jackson Pollock • Peintres exotiques • Rubens à la cathédrale d'Anvers... et l'Oeil du décorateur.

ABONNEMENTS

France et Union française : *3 800 fr. ; chez G. Bernier, éditeur, 40, rue des Saints-Pères, Paris VIIe. Tél. Littré 69-69 (R.C. Seine 54-A 14375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse : *fr. s. 36.- ; A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16767*
Belgique : *fr. b. 544.- ; Mme L. Possemiers, 87, Av. Louis Lepoutre, Bruxelles-Ixelles, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne : *DM. 40.- ; A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, (Rhein-Main Bank, Frankfurt a/Main.)*
Angleterre : *£3.10.0 ; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2.*
Italie : *Lires 5 900.- ; Mme E. Pagliano, 28, Corso Tassoni, Turin, CCP 2/12857*
U.S.A. : *$ 10.- ; L'Œil, 33, Av. de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays : *francs suisses 40.- ; Sedo, 33, Av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de 60 francs.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse), Dépt Offset



JOACHIM BEUCKELAER
Anvers 1535-1574

"Les marchands de volailles"
Toile 1,72 × 1,14 m.

Ancienne collection
J. J. Chappuis en 1865
à Bruxelles



Ce tableau sera exposé à la Foire des Antiquaires, Galerie Louise à Bruxelles, vers le 10 juin 1958

Galerie Robert Finck

62, BOULEVARD DE WATERLOO, BRUXELLES
TÉLÉPHONE 11 10 84
La maison n'a pas de succursale

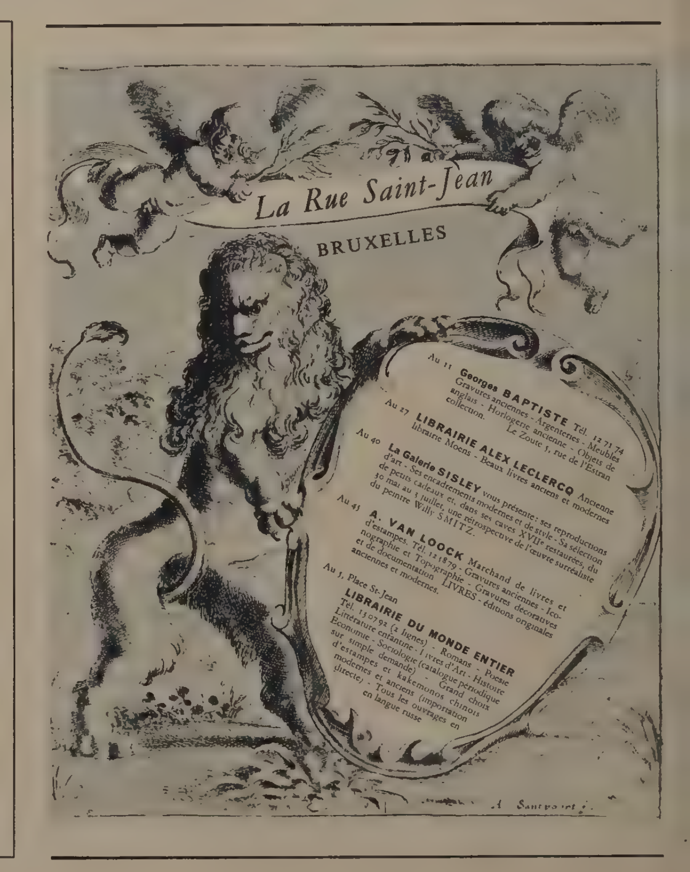
VILLAND & GALANIS

127, Boulevard Haussmann - Paris 8e - Bal. 59-91

LAPICQUE

Peintures récentes

JUSQU'AU 12 JUILLET 1958



SI MON PÈRE AVAIT SU...

L'ÉCURIE ROMANET
«grand vainqueur»
du Prix de la Jansonne

(2 prix sur 3 gagnants)

Il y a quelques jours, dans une ravissante demeure de la fin du XVIIe siècle, dans cette campagne d'Arles où Van Gogh peignit ses « tournesols », un jury composé de onze critiques ou amateurs d'art, a décerné pour la première fois le Prix de la Jansonne à l'occasion duquel 244 toiles avaient été sélectionnées sur 612 envois. C'est la plus importante récompense française existant jusqu'à ce jour : cinq millions de francs partagés entre les représentants de trois générations d'artistes.
Humblot s'est vu décerner le Prix réservé à la « génération montante ». Godard, celui qui a été créé à l'intention des « jeunes espoirs ».
Ces deux artistes si justement récompensés de leurs efforts sont tous deux « poulains » de la Galerie Romanet. Elle remporte ainsi une double victoire qui n'est certes pas l'effet du hasard, mais le résultat de longues recherches, toujours éclectiques, à la poursuite des peintres d'aujourd'hui et de demain.
Si leur talent les rapproche, Humblot et Godard ont des personnalités bien différentes.

ROBERT HUMBLOT (50 ans) n'est plus à découvrir. Dans des toiles dépouillées mais enrichies par des notes de couleurs chaudes, il compose avec des poissons ou d'humbles objets, des « natures mortes » vraiment « vivantes »
Il a obtenu en 1952 le Prix Conté-Carrière, et en 1953 celui de la Biennale de Menton. Récemment il a participé en Afrique à une chasse au lion afin, a-t-il dit, de se « nettoyer l'œil pour renouveler sa vision des choses ».

GABRIEL GODARD (25 ans). Il ne peint que depuis quatre ans mais il a toujours dessiné. En 1957 ses débuts furent couronnés par l'attribution de l'important Prix Fénéon, fondé en souvenir du grand écrivain et critique qui découvrit jadis Seurat et tant d'autres phares de notre époque.
Très attaché à la représentation du monde visible il s'efforce de donner à l'objet stable la valeur qui lui revient dans un tableau par rapport à l'homme qui bouge. Sa pâte est somptueuse. Ses œuvres sont souvent de grandes fenêtres ouvertes sur le paysage rutilant de gaîté. De plus en plus il s'applique à faire pénétrer le maximum de lumière dans des tonalités quelquefois sombres. Pour continuer à peindre sans trop de soucis matériels il a contracté un engagement dans le corps des Sapeurs-Pompiers de Paris. Par honnêteté il le poursuivra jusqu'à la fin malgré le récent contrat passé avec la Galerie Romanet.

O. F.



G. GODART, La Marchande de Fruits (146×88) 1958



HUMBLOT, Le Phare d'Eckmuhl (65×92) 1957



Giambattista Tiepolo : Le Transfert de la maison de la Vierge à Lorette. *Esquisse pour le plafond de l'église des Scalzi. 125 × 85 cm. 1743. Venise, Galerie de l'Académie.*

L'Europe rocaille

PAR HERMANN VOSS

A Munich, cet été, une grande exposition montrera que l'art occidental fut, pendant un siècle, régi par l'Internationale du Rococo



G.-P. Pannini : La Place Navone inondée. *1756. Hanovre, Nierdersächsische Landesgalerie.*



Intérieur de l'église de Zwiefalten dû à J. Michael Fischer. 1739-1765.

Dans le cycle des expositions patronnées par le Conseil de l'Europe et qui veulent représenter la structure de la vie culturelle et spirituelle de l'Occident, c'est à l'Allemagne qu'incombe, cette année, la tâche d'évoquer l'art et la civilisation du XVIIIe siècle.

L'Exposition, qui occupe 34 salles du Palais de la Résidence à Munich, se relie aux manifestations précédemment organisées par le Conseil de l'Europe: « L'Europe humaniste » (Bruxelles), « Le triomphe du maniérisme » (Amsterdam), « Le XVIIe siècle européen » (Rome). Il n'entrait pas dans les intentions des organisateurs d'illustrer tous les aspects artistiques et spirituels du XVIIIe siècle ; l'ensemble qu'ils présentent est plutôt centré sur les décennies marquées par le style rocaille. Chacun des comités nationaux responsables de l'Exposition s'est attaché à faire revivre cette époque dans toute la richesse de ses aspects spirituels et artistiques. Le choix des objets ne se limite donc pas, comme c'était le cas par exemple à Rome en 1956, aux peintures et aux sculptures ; on a adjoint à celles-ci de nombreux produits de l'art décoratif ; des livres, des gravures et des manuscrits contribuent à une illustration aussi universelle que possible de cette époque si décisive pour le progrès de la pensée et de la culture en Europe. Parmi les documents de l'histoire de la pensée nous trouvons des œuvres maîtresses de Montesquieu, de Voltaire, de Rousseau, de Rétif de la Bretonne, de Métastase, de Goldoni et d'autres ; toute une section est consacrée à l'« Encyclopédie » et à son influence en Europe. Nous rencontrons également des portraits des écrivains et des savants les plus célèbres du siècle des lumières, des livres sur l'architecture et sur l'art des jardins de Blondel le Jeune, de Boffrand et Briseux, de Le Blond, de Lepautre, de D'Argenville et de Chambers, les manuscrits autographes des « Six Concerts Brandebourgeois » de J. S. Bach, de l'« Orphée » de Chr. W. Glück, du « Concerto per violino in re maggiore » (Op. 11, No 1) de Vivaldi et de nombreuses premières éditions des compositeurs les plus connus de l'époque.

Le plan de l'Exposition de Munich reflète, on le voit, une tentative d'unir

le point de vue de l'art à celui de la culture. On imagine facilement combien il a fallu de réflexion, combien de discussions et de débats avant d'aboutir à une synthèse heureuse des tendances qui, forcément, ne manquent pas de se contredire ou se disputent la préséance. Il fallait d'un côté préserver les privilèges de l'art dans sa plus haute expression, ne pas déprécier les créations les plus nobles de l'esprit européen — les œuvres d'un Watteau, d'un Boucher, d'un Chardin, d'un Fragonard, d'un Tiepolo, d'un Canaletto, d'un Guardi, d'un Reynolds, d'un Gainsborough ou d'un Goya — en les présentant comme de simples objets d'une démonstration de l'histoire de la civilisation ; il fallait également intégrer d'une façon organique les chefs-d'œuvre du XVIIIe siècle dans une vue d'ensemble, ne pas leur réserver une espèce d'existence indépendante dans une section séparée de l'Exposition. Il est tout à l'honneur des représentants des divers domaines de l'art d'avoir su accorder leurs conceptions grâce à un exemplaire travail d'équipe. Il convient de souligner le tact que l'organisation centrale a déployé pour résoudre le problème épineux de la disposition dans les salles d'une matière aussi diverse et aussi multiforme.

Parmi toutes les villes allemandes, Munich fut sans doute tout particulièrement désignée pour entreprendre cette tâche. Aussi bien la ville elle-même que ses environs immédiats ou plus lointains renferment une suite impressionnante de grands édifices de l'époque la plus somptueuse du style Rococo. A côté des églises de Munich dont quelques-unes ont, hélas, souffert considérablement pendant la guerre, s'élèvent au milieu de leurs parcs les deux palais monumentaux de Nymphenburg et de Schleissheim ; les églises de pèlerinage et les églises paroissiales de Schäftlarn, Diessen, Wies, Steingaden, Rott sur l'Inn et beaucoup d'autres se groupent comme en cercles concentriques autour de la capitale bavaroise ;



I. Günther: Sainte Cunégonde. *1762. Rott sur l'Inn, ancien cloître des Bénédictines.*



Ci-contre, Boîte à thé chinoise *en porcelaine de Frankenthale. Vers 1753. Collection margrave de Bade. Au-dessous,* Cafetière en argent. *Travail anglais. Vers 1769-1770. Londres, collection part.*



leur riche décoration colorée de style Rococo est l'objet d'un intérêt grandissant qui dépasse les frontières de l'Allemagne.

C'est ainsi que Munich offre un cadre suggestif à la prestigieuse exposition du Rococo européen qui invite le visiteur attentif à un séjour prolongé et enrichissant. Si le point de vue de l'histoire locale acquiert tout naturellement une certaine importance, cela n'implique d'aucune façon qu'on ait cherché à le mettre en avant ou, moins encore, à lui faire dominer le tableau d'ensemble. La capitale bavaroise entretient précisément une tradition séculaire de relations étroites et fécondes avec les pays les plus civilisés d'Europe ; les liens de parenté de la maison régnante des Wittelsbach y contribuaient déjà puissamment en favorisant l'art et les artistes de l'Italie, de la France et des Pays-Bas qui trouvaient de tout temps une seconde patrie sur les rives de l'Isar.

Il est impossible d'imaginer une évocation du XVIIIe siècle européen sans une participation française déterminante ; aussi, les organisateurs munichois se sont-ils particulièrement efforcés d'obtenir l'appui des autorités françaises. La générosité dont firent preuve les Musées de Paris, d'Amiens, d'Angers, de Bordeaux, de Dijon, d'Orléans, de Troyes, de Valenciennes et de Versailles, la Bibliothèque Nationale, ainsi que divers collectionneurs qui consentirent à se séparer pour quelques mois de leurs œuvres les plus précieuses, et tout particulièrement la cordialité et la compréhension avec lesquelles Germain Bazin accueillit les demandes munichoises permirent d'établir une base de la section française que vinrent compléter les fameux chefs-d'œuvre de collections allemandes ; en particulier celles de Potsdam et de Berlin.

Après la France, ce sont l'Italie et l'Angleterre qui apportent la contribution la plus riche et la plus importante de leurs collections publiques et privées. Grâce aux conseils éclairés du professeur Palluchini de Padoue, on a réussi à représenter en un ensemble varié et complet les maîtres du Rococo vénitien — Piazzetta, Sebastiano et Marco Ricci, Amigoni, Pellegrini, G.B. et Domenico Tiepolo, Pietro Longhi, Rosalba Carriera, Canaletto, Guardi et Zuccarelli ; sans négliger l'œuvre dessinée et gravée de cette école séduisante. Les écoles de « Terraferma » également, celles de Gênes, de Bologne, de Naples et de Rome, sont illustrées d'une façon impressionnante par des portraits de Ghislandi, des scènes fantastiques de Magnasco, des œuvres de Giuseppe Crespi, Bazzani, Solimena, Traversi, ainsi que par des vues romaines de Pannini et de Piranesi.

Quant à la section anglaise, à côté des œuvres maîtresses d'un Hogarth, d'un Reynolds, d'un Gainsborough, d'un Ramsay et d'un Wilson, les produits de l'art décoratif y prennent une place prépondérante, bien plus encore que dans les sections française et italienne. Le British Council sélectionna ces œuvres d'une manière exemplaire ; il a su tirer du fonds du Victoria and Albert Museum une série de très beaux meubles qui, groupés dans une salle





A gauche, pot à bière *en porcelaine de Meissen. Vers 1735. Rijksmuseum, Amsterdam. A droite,* pluvial *à ornements bleu et argent. XVIIIe s. Musée de Vienne.*



Chinoiserie sur fond bleu. *Tapisserie. Travail anglais (?). Vers 1740. S.K.H. Nikolaus Erbgrossherzog von Oldenburg.*

spéciale, sont fort bien mis en valeur. Ailleurs se déploient en profusion des tissus, des objets en or et en argent, des porcelaines, et notamment des services à thé et à café aux formes et aux destinations variées, dont l'usage est si caractéristique de la vie de la société anglaise.

C'est dans la section allemande que s'affirme surtout la conception générale de l'Exposition : tableaux, sculptures, projets d'architecture et mobilier s'équilibrent à peu près tant par le nombre que par l'importance artistique. La création d'un ensemble artistique homogène, tel qu'il apparaît dans le Rococo de l'Allemagne du Sud et de l'Autriche, est ici illustrée de la façon la plus complète par l'exemple de l'ensemble monumental que constitue la Résidence de Würzburg ; les projets, dessins et carnets d'esquisses des maîtres qui y ont travaillé et dont on voit ici les originaux, éclairent la gestation d'une aussi vaste entreprise. Ce qui est particulièrement caractéristique c'est la collaboration internationale qui s'y fait jour. Des architectes de l'Allemagne méridionale, de l'Autriche et de la France travaillent à Würzburg de concert, et les célèbres fresques de Tiepolo avec leur somptueux coloris vénitien, peintes exactement au milieu du siècle, soulignent le rôle véritablement européen de cet ensemble monumental unique en son genre.

Le panorama de l'architecture des palais allemands au XVIII[e] siècle est représenté entre autres par les projets de Knobelsdorf pour le palais résidentiel de Frédéric II de Prusse, construit à Potsdam sous une influence française

Bernardo Bellotto : Vue de Vienne. *Musée de Vienne.*

évidente et appelé « Sans souci » ; par les vues de Nymphenburg et de Schönbrunn de Bellotto ; les plans de Johann Anton Oth pour le parc du château de Veitshöchheim sur le Main et les maquettes de F. Dietz pour les sculptures décoratives de ces jardins.





A côté de l'architecture laïque, l'architecture religieuse joue un rôle à peine moins important. Les projets et les maquettes pour de grands édifices ne manquent point, tels la maquette de Balthasar Neumann pour l'église de pèlerinage Vierzehnheiligen près Bamberg et la maquette de coupole de l'église d'Ellwangen peinte par Mathieu

◄ *Personnages de Comédie : ci-contre,* dame au masque ; *plus loin* « capitano ». *Avant 1740. Porcelaine de la manufacture du Paquier à Vienne. Francfort, Museum für Kunsthandwerk.*

Jean Raoux : La danseuse Mademoiselle Prévost en Bacchante. *1723. Tours, Musée des Beaux-Arts.* ►







Francesco Guardi : Le Concert. *68×91 cm. Vers 1782. Pinacothèque de Munich.*

Günther. Mais les chatoyantes esquisses des Autrichiens Maulpertsch et Troger pour les fresques et les retables intéressent encore davantage le spectateur, d'autant plus qu'il a l'occasion de les comparer avec leurs modèles italiens, les « bozzetti » de Tiepolo, de Guglielmi et d'autres.

La sculpture religieuse est représentée par le fameux groupe de l'*Annonciation* d'Ignaz Günther, provenant de l'église paroissiale de Weyarn près Munich ; par les sculptures d'Egell, Raphael Donner, Wenzinger, ainsi que par les œuvres analogues des Italiens, des Flamands et des Espagnols, tels que Sanmartino, Schiaffino et Verhelst. Cependant que la section allemande brille par l'éclat des figures et des vases en porcelaine de Meissen d'une beauté exceptionnelle, provenant de la célèbre collection Mannheimer à Amsterdam ; ils occupent une salle entière, accompagnés d'une centaine de prêts de diverses collections allemandes. Dans ce domaine également, on a l'occasion de voir les uns à côté des autres les produits de différentes manufactures européennes, celles de la France, de l'Angleterre et de l'Italie, et de tirer de nombreuses conclusions en comparant des groupes et des services en porcelaine de Chantilly, Mennecy, Sèvres et Vincennes avec celles de Chelsea, Bow et Worcester, celles de Capodimonte et Doccia et celles du Buen Retiro.

En ce qui concerne l'Espagne, il faut souligner le nombre imposant des 15 tableaux de Goya — où ce maître varié peut être admiré non seulement, comme c'est souvent le cas, en tant que portraitiste, mais aussi comme peintre de la vie populaire espagnole plein d'invention et de fantaisie. Dans une salle internationale consacrée au dessin du XVIIIe siècle, Goya est représenté par des œuvres nombreuses, venant notamment du Prado et de la Bibliothèque

◄ *Alexandre Roslin :* Dame au voile. *1768. Musée de Stockholm.*

Détail de l'autel de J.M. Kuechel dans l'église de Vierzehnheiligen. *1762.*

Nationale de Madrid, à côté de ses contemporains français, italiens et anglais.

L'insistance sur l'unité de la civilisation européenne s'exprime nettement dans l'arrangement de l'Exposition : les œuvres des divers pays sont groupées selon le sujet. Certaines salles, par exemple, réunissent des peintures de caractère documentaire : des portraits de Buffon, de Lavoisier, de Newton, de Linné, de Watt, de Kant, de Lessing et de Winckelmann. D'autres sont consacrées à la cour de France, à l'idylle pastorale, aux scènes mythologiques, aux fêtes, au théâtre, à la nature morte, à la scène de genre, au paysage véridique et au paysage de fantaisie ; à la chasse et au costume. Ainsi apparaissent comme des coupes à travers les diverses expressions de la vie de toute une époque : le côté galant et frivole du Rococo et son côté sérieux préoccupé du progrès de l'humanité s'affirment sans restrictions.

Egid Quirin Asam : Ange agenouillé. ► *1732. Altenmarkt, Osterhofen-Damenstift.*

Il est évident qu'il y a un certain danger dans cette forte mise en valeur du point de vue documentaire et historique à côté de celui de l'art pur. Les organisateurs de Munich en furent conscients et ils se sont efforcés de l'éviter avec beaucoup de goût. La synthèse a-t-elle été réussie à tous les points de vue. Chaque visiteur en jugera sans doute différemment, selon sa conception personnelle. Quant à l'auteur de ces lignes, il lui semble que la communauté de la pensée européenne a été rarement développée et mise en valeur avec autant de conséquence que dans cette manifestation née d'une harmonieuse collaboration internationale.

Si vous voulez en savoir davantage

L'exposition Le Rococo en Europe *aura lieu à la Résidence de Munich, du 15 juin au 5 octobre. Un catalogue raisonné établi en trois langues sera à la disposition des visiteurs.*

L'ouvrage de Fiske Kimball, The Genesis of Rococo *(Philadelphie, 1943 — traduction française 1949) demeure l'ouvrage de référence indispensable. On peut consulter également :* Die Kunst des Rokoko, *par M. Osborn (Berlin, 1929).*



Sculpture d'Ignaz Günther au-dessus des fonts baptismaux de l'église de Diessen. Vers 1750.



Castelseprio

PAR COLETTE LAMY-LASSALLE

Cette petite chapelle lombarde est ornée d'admirables fresques auxquelles les historiens d'art n'ont pas pu encore attribuer un âge précis



Santa Maria de Castelseprio : Vue extérieure de la chapelle.

La beauté des peintures murales dans les églises d'Italie nous a été révélée, il y a fort longtemps, par les historiens de l'art et il est maintenant classique de visiter les grands ensembles décorés par Giotto et par Piero della Francesca. Mais c'est depuis peu que nous sont apparues, sous le badigeon qui, en les cachant, les a protégées, les fresques qui ornent la chapelle Santa Maria de Castelseprio. Ces peintures, qui sembleront à certains de peu d'apparence, ont, par leur style et leur aspect, suscité une véritable petite révolution dans le monde des spécialistes de l'art paléochrétien.

La minuscule, mais si intéressante chapelle, est située au nord-ouest de Milan, sur la route de Varese, à une vingtaine de kilomètres au-delà de Castiglione d'Olona qu'illustre Masolino da Panicale. Lorsque le visiteur, parfois égaré au cœur de la forêt, sera parvenu à découvrir l'église, elle lui apparaîtra comme un modeste édifice. Construit en grossier appareil, sans revêtement, dépourvu de deux de ses absides, privé de la plupart de ses ouvertures, il est actuellement bien différent de ce que fut le bâtiment primitif (voir ci-dessus). En effet, si l'on en croit M. Chierici qui a consacré une longue étude à l'architecture de ce monument, il devait s'élever sur un plan triconque et avoir des absides extérieures apparentes. De nombreuses fenêtres en forme de fer à cheval qui trouaient la nef et le narthex, de hauts contreforts donnaient à l'ensemble un équilibre dont l'édifice est dépourvu aujourd'hui.

Mais c'est la décoration picturale, si miraculeusement conservée, qui a retenu notre attention. En 1944, des archéologues milanais ont découvert sur les murs de l'abside orientale des peintures contant la naissance et l'enfance du Christ. Sur le badigeon dont elles étaient recouvertes, on avait peint, au XVe siècle probablement, une *Nativité* qui a été transportée dans l'église de Carnago.

Bien que les sujets aient été identifiés avec facilité, la date et l'origine des fresques restent une énigme. Hésitant entre le VIIe et le Xe siècle, les archéologues n'ont pu encore se mettre d'accord sur l'époque à laquelle elles ont été exécutées. Si une inscription ne permettait pas de donner le Xe siècle comme la date la plus tardive à laquelle il soit possible de songer, certains spécialistes avouent qu'ils auraient même pu se croire devant une œuvre du XIVe siècle.

L'abside est recouverte de scènes illustrant la naissance et l'enfance du Christ.



Santa Maria de Castelseprio : L'Epreuve de l'eau. *Détail de la figure du prêtre.*



Santa Maria de Castelseprio : L'Annonciation. *Fresque.*

Réparties en deux registres, elles n'ont pas à subir la courbe de la conque, le toit s'appuyant directement sur l'arrondi du mur. L'abside est fermée par un arc triomphal et le visiteur se trouve ainsi entouré d'images, toutes placées sur un socle décoratif peint, assez élevé. Les personnages sont de petite dimension — l'ensemble des peintures n'atteint pas 1 mètre 40 de hauteur — et ils évoluent dans un paysage de verdure, d'architecture et de collines. Tous leurs visages sont représentés de trois quarts, à l'exception du Christ, en médaillon, dont la figure frontale s'inscrit dans un cercle parfait. Ces peintures aux tons chauds ont, malgré le temps, gardé des nuances blondes, brunes, rousses, coupées de blancs profonds et sur lesquelles jouent des reflets dorés et lumineux. Mais ces fresques qui suscitent notre admiration, cette suite remarquable de vie et d'intensité expressive, ces valeurs chromatiques savamment calculées, la qualité de ce dessin où l'on ne rencontre aucune défaillance, tout cela révèle un grand artiste sur lequel nous ne savons rien.

La plupart des thèmes rappellent des prototypes paléochrétiens. Ils sont empruntés aux textes canoniques (Evangile de Matthieu et de Luc). Il faut toutefois faire exception pour la représentation de *l'Epreuve des eaux amères*, celle du *Bain de l'Enfant*, et celle du *Miracle de l'Obstétrique*, que rapportent les traditions orales ou les Evangiles apocryphes.

Contrairement au texte de l'Evangile de Luc, les deux scènes de *l'Annonciation* et de la *Visitation* sont liées l'une à l'autre et comme imbriquées. L'archange au regard saisissant, qui occupe le centre du tableau, s'envole d'un large élan pour annoncer à Marie la grande nouvelle. Une adolescente, témoin du spectacle paraît troublée d'entendre le divin message dont elle compte bien garder le secret (voir ci-dessus). Cette jeune fille, qui assiste à demi cachée à la scène de la *Salutation Angélique*, n'a pas de semblable dans l'art chrétien ancien, mais une personne du même genre, derrière un rideau, est présente à la *Visitation* sur la mosaïque du VIe siècle, qui orne l'abside de l'église de Parenzo.

C'est d'un geste très maternel qu'Elisabeth touche l'abdomen de la Vierge pour y sentir le mouvement de l'Enfant avant de lui dire : « et le fruit de vos entrailles est béni... » A l'oratoire élevé par Jean VII, en 705, dans l'ancienne basilique du Vatican, on voit sur la même scène de la Visitation, Elisabeth faire aussi ce geste. Nous verrons plus

loin que l'on peut faire de nombreux rapprochements entre l'iconographie de l'Eglise lombarde et celle de la chapelle vaticane, aujourd'hui détruite, mais dont quelques fragments et des dessins de Grimaldi nous laissent le souvenir.

La scène suivante a été moins souvent représentée, c'est l'*Epreuve des eaux amères*, destinée à confondre une femme adultère, épreuve à laquelle vont se prêter Joseph et Marie (voir ci-dessus). Le prêtre nimbé, vêtu de riches ornements, présente à la Vierge un vase de forme allongée et contenant l'« eau du Seigneur » qu'elle s'apprête à goûter sans appréhension. Cette scène, empruntée aux Apocryphes, se voyait déjà sur la chaire de Maximien, œuvre alexandrine célèbre, datée du VI[e] siècle, où apparaît aussi l'épisode de Joseph endormi : l'enfant que Marie va mettre au monde est bien conçu du Saint-Esprit, lui annonce l'ange du Seigneur quand il lui apparaît en songe (voir ci-dessus). La plastique des formes, le sens de la masse que l'artiste a su donner aux corps de ses personnages, les draperies froissées avec art, les jeux de lumière font peut-être de cette dernière scène une des plus belles de Castelseprio. On admirera aussi l'aisance avec laquelle a été campé l'ange qui survient pour dicter son message et la richesse de son costume, marquée par la haute bande d'or qui coupe si élégamment sa chlamyde à la hauteur de la cuisse. La colonne drapée d'un lourd nœud rouge, une villa du plus pur style pompéien confirment les liens de notre peinture avec la tradition antique et l'origine ancienne des prototypes. C'est particulièrement à ce tableau que s'attachent les critiques quand ils veulent voir dans Castelseprio une œuvre de la renaissance byzantine liée aux manuscrits grecs du X[e] siècle (voir page ci-contre).


Santa Maria de Castelseprio : L'Epreuve de l'eau. Médaillon du Christ. Le songe de Joseph.

Sous la scène du *Songe de Joseph*, l'artiste a représenté l'épisode du départ pour Bethléem, raconté dans les Apocryphes (voir page 35). L'âne est peut-être tiré par un fils de Joseph, comme il est dit dans ces textes, alors que sur la chaire de Maximien il est précédé par l'ange. Au fond de la scène, un arbre se penche sous une arcade. C'est à nouveau une réminiscence de la tradition antique et on songe au temple édifié pour le culte de l'Arbre Sacré, représenté dans les peintures de Pompéi.

Tous ces épisodes nous préparent au grand événement annoncé : la *Naissance du Christ* (voir page 35). L'iconographie de la *Nativité* est ici particulièrement riche : on y voit la Vierge, la crèche avec l'Enfant, le bœuf et l'âne, la sage-femme incrédule, le bain, Joseph pensif, l'étoile, l'annonce aux bergers et, au fond, le décor architectural de la ville de Bethléem. La Vierge n'est pas dans une grotte, elle est allongée sur un matelas, selon une très ancienne tradition palestinienne. Sur une ampoule de Monza, qui remonte au VI[e] siècle, on la trouve déjà dans cette position. Le geste de Joseph pensif, appuyant sa main sur sa joue, a été représenté aussi à une époque fort ancienne et beaucoup d'artistes l'ont reproduit au cours des siècles. Quand Giotto, au début du XIV[e] siècle, racontera les scènes de la vie de la Vierge, à la chapelle Scrovegni de Padoue, il continuera cette tradition, en reprenant le thème d'un Joseph assis et méditatif.

Auprès de la Vierge, Salomé, la sage-femme incrédule qui a refusé de croire au miracle de la virginité de Marie, tend sa main desséchée (voir page 35). Telle est la légende apocryphe racontée dans le Proto-évangile de Jacques. Au bas de la scène, les deux sages-femmes donnent le bain au nouveau-né. Emile Mâle précise qu'aucun texte ne mentionne l'épisode du bain de l'Enfant après

Rome, Sainte-Marie-Antique : L'Adoration des Mages. *Fresque. VIII[e] siècle.*



sa naissance et que l'on doit cette histoire à une tradition orale, mais elle est reproduite dès le VI[e] siècle sur une croix d'émail actuellement au Trésor du Santa Sanctorum de Rome et sur différentes plaquettes d'ivoire (voir page 34). Au VIII[e] siècle, un pèlerin d'Occident, Arculf, a vu à Bethléem la pierre sur laquelle aurait été versée l'eau du bain.

L'Annonce aux Bergers, malheureusement endommagée, a encore grande allure. C'est une scène agreste où les pasteurs gardent leurs moutons au milieu des arbres et des rochers. Le geste du berger qui soulève son bras gauche au dessus de sa tête rappelle celui du pasteur sculpté sur un ancien sarcophage chrétien du Louvre.

Entre *l'Annonce aux Bergers* et *l'Adoration des Mages*, un arbre se dresse. Cette dernière scène est probablement la seule qui puisse être comparée d'une manière vraiment convaincante à une autre œuvre connue et datée. En effet, *l'Adoration des Mages* de Sainte-Marie-Antique de Rome et celle de Castelseprio sont pour ainsi dire copiées l'une sur l'autre (voir ci-contre et page 32). Ici et là, on remarque le même mouvement du premier des Mages, au genou droit plié, le même regard des autres Mages, tournés l'un vers l'autre, le même geste très ample de l'ange. La position de la Vierge est différente : à Castelseprio, elle est assise sur un rocher élevé, mais il ne nous paraît pas qu'il faille, comme le pensent certains auteurs, s'arrêter trop longuement à ce détail. A Rome, ainsi que dans notre chapelle, le vieux Joseph se tient en arrière et semble assister à la scène sans y prendre part. Une feuille d'un manuscrit grec du IX[e] siècle (le n° 510 de la Bibliothèque Nationale) représente une *Adoration des Mages* très semblable, mais inversée. Il semble logique d'admettre qu'un même prototype ait pu servir aux artistes qui ont décoré Sainte-Marie-Antique, Castelseprio et le manuscrit. Si l'enlumineur qui a illustré le célèbre parchemin conservé à Paris s'est inspiré aussi de cette image, il a pu, du fait même qu'il s'agissait d'une copie, représenter tous les personnages opposés, par rapport à l'original. L'Enfant dans les bras de sa Mère est nimbé et, dans ce nimbe on remarque une croix dont les bras sont formés d'un simple trait fin qui le dépasse et s'élargit aux extrémités. Il s'agit là d'un détail assez particulier, qui a vivement intéressé les archéologues. Ils espéraient que le caractère de cette croix, si exceptionnel, pourrait du fait même de sa rareté servir à dater les fresques.

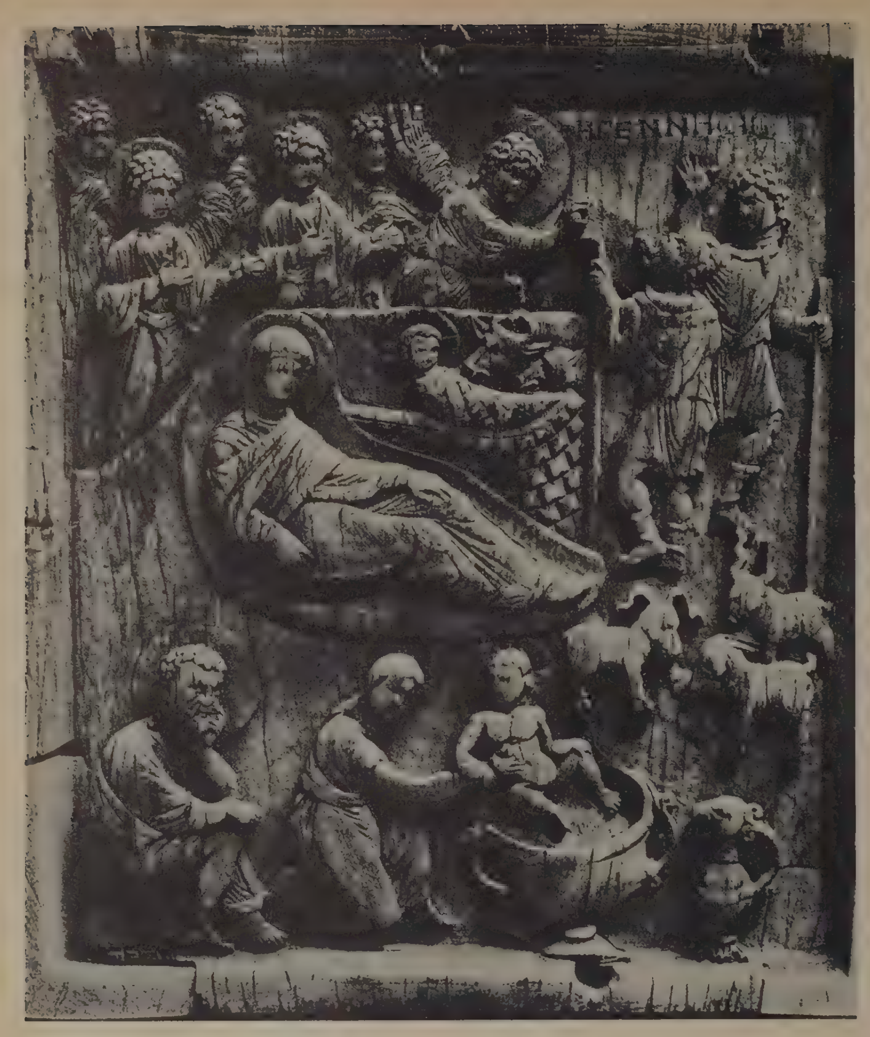
Santa Maria de Castelseprio : L'Adoration des Mages. *Fresque.*

La Purification ou Présentation de Jésus au temple (Luc confond les deux scènes) a été illustrée dès le V[e] siècle, puisqu'on la trouve sur l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure, à Rome. A Castelseprio, l'artiste a fait à Siméon une tête de grand vieillard barbu, très évocatrice. Une seule de ses mains est voilée, ce qui exclut peut-être l'origine byzantine : un artiste oriental aurait couvert les deux mains.

De grands médaillons, placés au-dessus des fenêtres, interrompaient les scènes ; celui du centre, avec le buste du Christ, est encore visible. Les branches de la croix qui s'inscrivent dans le nimbe sont courtes et larges comme à Sainte-Marie-Antique. Il est possible que cette tête du Sauveur, d'un style moins facile que les scènes narratives n'ait pas été exécutée par le même artiste.



David et la mélodie, *miniature d'un psautier grec. X[e] s. Bibl. Nat., Paris.*



La Nativité. *Ivoire. Londres, British Museum*

Le premier à s'être intéressé à Castelseprio est Alberto de Capitani d'Arzago, à qui nous devons la découverte et la première publication des fresques. Le jeune archéologue milanais mourut subitement en 1948, la veille du jour où il devait présenter son livre aux Byzantinistes du monde entier, réunis en congrès à Paris. Pour lui, l'artiste dont nous recherchons encore l'origine, est né vers le début du VII[e] siècle en Palestine ou en Egypte ; fuyant la domination arabe, il aurait pris le chemin de l'Occident. Castelseprio serait donc une œuvre d'origine alexandrine ou palestinienne, en rapport avec l'art de l'Antiquité.

M. Kurt Weitzmann, de Princeton, pense que nous sommes en face d'une production du X[e] siècle, proche de l'art de la renaissance byzantine sous les Macédoniens. Mais nous ne connaissons plus de peintures murales de cette époque; aussi l'auteur américain appuie-t-il son étude sur les manuscrits, comme le Psautier grec nº 139 de la Bibliothèque Nationale ou le Rouleau de Josué de la Vaticane qu'il date aussi du X[e] siècle.

M. André Grabar a étudié les fresques d'une manière très objective. Il leur trouve un air si antique qu'elles pourraient être datées du IV[e] siècle, mais il rappelle que l'analyse iconographique interdit de leur attribuer une date plus ancienne que le VI[e] siècle. Il s'agirait, pour lui, de peintures un peu antérieures à l'époque de l'essor carolingien. Elles seraient l'œuvre d'un latin dont les sources d'inspiration auraient été les mêmes que celles de l'illustrateur du Psautier d'Utrecht, œuvre célèbre de la renaissance carolingienne. Dans ce manuscrit, comme dans les miniatures de l'Ecole de Reims et à Castelseprio, de nombreux éléments de l'illustration sont empruntés à l'Antiquité et à des modèles paléochrétiens : « le dynamisme de cet art et la sûreté surprenante de son dessin illusionniste » caractérisent le style de nos peintures comme celui de ces manuscrits.

Si nous restons dans le domaine de la peinture murale, nous pouvons rapprocher nos fresques de celles de San-Vincenzo aux sources du Volturne, dans l'Italie méridionale. Ces dernières sont datées d'une manière assez précise (entre 826 et 834) ce qui est fort important. Il y a des rapports incontestables entre l'ange de l'Annonciation de l'église des Abruzzes et celui de l'*Annonce à Joseph* de Castelseprio. Dans l'une et l'autre chapelle, l'artiste montre une grande connaissance de l'art de la peinture, il sait jouer des effets de lumière, marquer l'ombre portée, représenter le relief et donner l'impression des masses et des volumes.

A Castelseprio, sous la scène de la *Purification*, on lit le nom Ardericus, qui fut évêque de Milan entre 938 et 945 et qui, peut-être, consacra l'église. Le fait que cette inscription recouvre les peintures permet d'affirmer (l'accord est unanime sur ce point) qu'elles ont été exécutées avant le milieu du X[e] siècle.

Les inscriptions qui se lisent sur les images pourraient permettre d'établir l'origine de l'artiste : ainsi la mention Emea, à côté de la sage-femme Salomé serait due à un Grec mal adapté aux habitudes latines et qui aurait voulu dire ἡ μαῖα, la sage-femme.

La technique des peintures est aussi troublante. Alors qu'elles semblent avoir été à peine effleurées par le pinceau de l'artiste et qu'elles ont, par certains côtés, un aspect presque « impressionniste », il faut reconnaître qu'elles sont d'une qualité remarquable, qui leur a permis de braver les ans.

Qu'il s'agisse d'une œuvre des Grecs de Syrie ou de Palestine, que nous soyons en face d'un ouvrage d'origine carolingienne ou de la renaissance byzantine, les fresques de Castelseprio res-



Santa Maria de Castelseprio : La Présentation au Temple. *Fresque. Détail.*

Santa Maria de Castelseprio : Le Voyage à Bethléem.

tent l'un des chef-d'œuvre de la peinture murale du Haut Moyen Age.

Peut-être le renouveau de nos connaissances, ou la découverte de documents inédits, nous apprendront-ils, un jour, d'où est venu et quand a vécu l'auteur de ces énigmatiques peintures qui jettent un pont entre l'art antique du Latium ou de la Campanie et les peintures du Quattrocento Florentin.

Si vous voulez en savoir davantage

Lisez Santa Maria de Castelseprio *par G.P. Bognetti, G. Chierici, A. de Capitani d'Arzago (Milan, 1948) et un résumé en français, par l'auteur de cet article, dans la « Gazette des Beaux-Arts » (janv.-juin 1950). De M. André Grabar, consultez* Les fresques de Castelseprio, *«Gazette des Beaux-Arts » (janv.-juin 1950) et* La Peinture Byzantine *(Skira, 1953).*



Santa Maria de Castelseprio : La Nativité et le Miracle de l'Obstétrique.



Les Régents et les Régentes

PAR H. P. BAARD

Conservateur du Musée Frans Hals d'Haarlem

Ces portraits collectifs des notables de Haarlem comptent parmi les chefs-d'œuvre de la peinture Ils furent exécutés par Frans Hals, quand il avait plus de quatre-vingt ans

La comparaison entre les portraits de Frans Hals et ceux de Rembrandt fait apparaître l'opposition qui existe entre les procédés de création des deux maîtres ; elle nous permet de mieux comprendre la puissance de Frans Hals sur la matière.

Rembrandt est le type de l'artiste qui réfléchit sur son thème puis affronte la matière qu'il soumet finalement. Et les effets de cette lutte se font sentir dans nombre de tableaux ; les eaux-fortes et les dessins de Rembrandt paraissent échapper à ce conflit.

Frans Hals semble avoir eu la chance d'ignorer ou de connaître à peine la lutte entre l'esprit et la matière qui précède la création de l'artiste. Du moins, ne reconnaît-on jamais trace de lutte dans ses œuvres. Chez Hals, il ne s'agit pas de réflexion mais seulement d'une émotion, d'un mouvement impulsif, que le peintre traduisait par le coup de pinceau. Il le maniait comme une baguette magique, sous l'action de laquelle le plus épais bourgeois perdait son poids matériel. Cette façon d'immatérialiser allait de pair avec un souci de s'évader de l'atmosphère bourgeoise inhérente à la société hollandaise du XVIIe siècle.

Bien des amateurs d'aujourd'hui qualifient de « bourgeois » l'art de Frans Hals ; c'est que l'essentiel leur échappe ; ils identifient le sujet — qui peut assurément trahir une influence bourgeoise — avec son interprétation. Le génie de Hals fut précisément de trouver l'inspiration d'un art aux valeurs éternelles dans le petit monde provincial de la ville de Haarlem au XVIIe siècle.

◀ *Page ci-contre :* Les Régents de l'Hospice des Vieillards à Haarlem. *1664. Détail. Musée Frans Hals, Haarlem.*

Ce n'est pas le milieu qui conditionnait son inspiration ; il puisait sa force créatrice dans la vie elle-même. Pour développer son sens artistique ou son métier, il n'avait nul besoin de faire le voyage d'Italie, contrairement à tant de prédécesseurs et de contemporains. Là où il y avait des *hommes*, là était sa patrie, au point de vue artistique.

Baudelaire décrivait le portrait comme étant « un modèle compliqué d'un artiste ». Frans Hals se substituait à chacun de ses modèles et empêchait le caractère bourgeois d'étouffer leur spiritualité, tout en préservant leur psychologie dans ce qu'elle pouvait avoir de bourgeois. Il témoignait dans cette interprétation d'une aisance qui manquait parfois à Rembrandt. C'est en opposant le maître de Haarlem à Rembrandt que l'on comprend à quel point Frans Hals se laissait entraîner par le mouvement impulsif du moment. S'il est vrai que Rembrandt n'est pas allé en Italie parce que lui aussi — selon sa propre déclaration — trouvait assez d'inspiration dans son pays natal, il connaissait à fond la production internationale de l'art, grâce à la collection de gravures, de dessins, de tableaux d'artistes étrangers qu'il avait réunie avec un goût passionné. Lorsque Rembrandt tentait de donner une forme à l'essence plus profonde du visible, il se servait bien souvent d'un langage de formes étranger, qu'il traduisait dans un style entièrement personnel avec la liberté d'un génie. Le fondement de ce langage était le clair obscur, provenant de Caravage, encore qu'il s'en soit éloigné par son interprétation spiritualiste. Les premières peintures de Hals rappellent sans doute l'art espagnol (par exemple *La Beuverie* du Metropolitan Museum de New York datée de 1620), la plasticité et la tendance au concret qu'on observe dans l'œuvre de maîtres tels que Goltzius et Cornelis Ketel et plus tard enfin l'écriture fluide de Rubens ou l'allure de grand seigneur d'Antoine Van Dyck. Mais ces contacts n'ont pas eu une grande importance pour Hals l'indépendant.

Frans Hals se montrait extrêmement objectif ; il distinguait d'abord les propriétés qui caractérisent extérieurement l'homme et la matière. Ce maître sans complication ne se souciait dans ses portraits ni de l'érudition ni d'un style européen ; pionnier du réalisme, il rompait complètement avec les conventions académiques entretenues par l'Italie. Dès 1620, Hals avait créé sa propre *race humaine* qui incarne son invention personnelle. Il faisait jouer son petit monde comme un habile metteur en scène, au regard perspicace mais indulgent. Son attitude était foncièrement opposée à celle de Rembrandt qui cherchait infatigablement le cœur des choses. Contrairement à lui, Frans Hals semblait s'être approprié le principe vital de Montaigne : « Il faut légèrement couler le monde et le glisser, non pas l'enfoncer... »

Il est indispensable de faire ressortir cet aspect des premières œuvres de Frans Hals pour comprendre le phénomène de ses dernières créations. C'est le côté spectaculaire de certains de ces tableaux qui retient généralement le grand public. Il réagit surtout à des peintures comme les tableaux d'arquebusiers ou les chefs-d'œuvre populaires que sont *Le Cavalier riant, le Joyeux Buveur* ou *Malle Babbe*, exactement d'ailleurs comme le nom de Rembrandt est généralement associé à la *Ronde de Nuit*, quoique la pleine mesure de sa grandeur se manifeste bien plutôt dans

la toile inoubliable du Rijksmuseum d'Amsterdam, connue sous le nom de la *Fiancée Juive.*

Le détachement et la maîtrise croissante des deux peintres eurent pour conséquence inévitable l'éloignement des contemporains. C'est ainsi que les deux artistes tombèrent dans un isolement relatif et que leur art fut submergé temporairement par une mode passagère. Même lorsque, deux siècles plus tard, on « découvre » Frans Hals et lorsque, après trois siècles, son œuvre est rangée parmi les classiques, le public a encore de la peine (mes expériences dans notre musée me l'ont appris) a apprécier les œuvres d'art qui sont le produit d'un souverain pouvoir créateur et d'une maîtrise entière du métier. Car c'est dans ces conditions exceptionnelles que Frans Hals a créé les portraits collectifs des Régents et Régentes qui nous occupent.

L'« accès » difficile de ces chefs-d'œuvre témoigne jusqu'à un certain point du caractère « supra-temporel » qui les élève jusqu'au suprême niveau de l'histoire de la création plastique.

Les derniers portraits collectifs de Frans Hals constituent le point culminant d'une évolution assez intéressante pour être examinée de plus près. Cette évolution se caractérise par une orientation vers la synthèse. On reconnaît cette transformation à la composition simplifiée, l'élimination du coloris, la couche amincie de la matière picturale et la négligence du détail. Les trois dimensions et l'effet d'illusion du *Repas* de 1616 (voir page 43) sont abandonnés plus tard dans les *Repas d'arquebusiers* en deux dimensions, également conservés au Musée Frans Hals. Si le coloris sobre et la facture des *Archers* de 1616 montrent encore des affinités avec les tendances artistiques du XVIe siècle dans les portraits de corporations, les *Arquebusiers* de 1627 représentent le type humain caractéristique de Frans Hals, dont j'ai déjà parlé. Avec des allures décoratives et une touche légère comme une plume, Hals glisse ici ses personnages dans un plan à deux dimensions et évoque dans leurs mouvelents coloriés le vacarme de leur réunion bien que la distribution soit à la base d'un ordre presque mathématique.

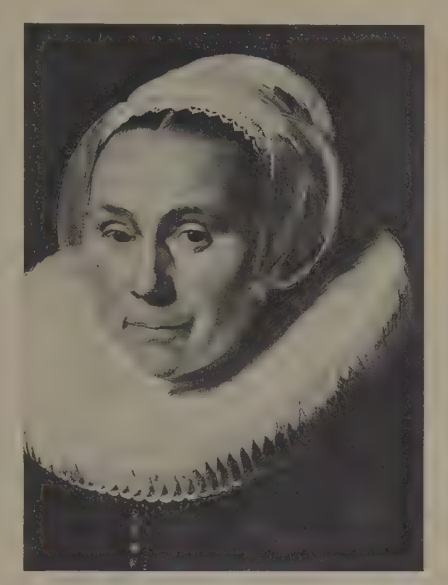


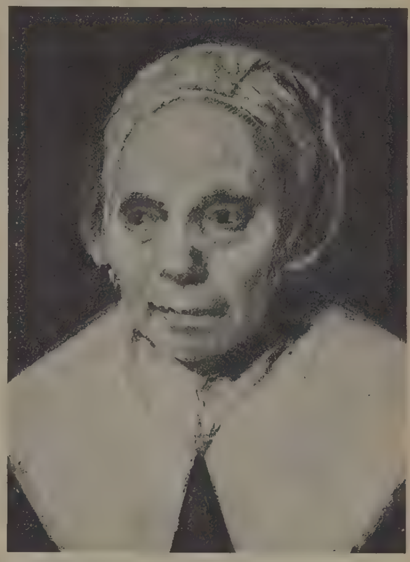
Les Régents de l'Hospice des Vieillards à Haarlem. *1664. 172,5×256 cm. Musée Frans Hals, Haarlem.*

En ce qui concerne la forme trouvée par Frans Hals pour résoudre le problème que posaient aux artistes la représentation des arquebusiers, il est instructif d'examiner la solution adoptée par Rembrandt dans sa *Ronde de Nuit.* Sans approfondir les mérites picturaux du cortège d'arquebusiers de Rembrandt et la façon magistrale dont l'artiste a fait triompher le style baroque de cette grandiose parade, il faut remarquer son opposition radicale avec

Hals. Si Rembrandt l'emporte pour l'imagination, il me semble que Frans Hals a montré une meilleure compréhension des exigences posées par la commande. *La Ronde de Nuit* est devenue en somme un grand tableau de chevalet et, de ce fait, n'a pas rempli son rôle décoratif dans l'ambiance de la Salle de tir à laquelle il était destiné. Les Italiens qui disposaient, depuis Giotto, de surfaces murales, ont compris tout naturellement cette condition ; les flamands aussi — Rubens plus que tout autre — en avaient le sens exact, et c'est sans doute aux origines flamandes de Hals — il vécut à Anvers jusqu'à l'âge de 11 ans — que nous devons de trouver ses portraits collectifs plus faciles à « assimiler » que la parade de Rembrandt, trop ostentatoire peut-être. Cette assimilation plus facile implique en même temps un haut degré d'« immatérialisation » qui donne — à ce point de vue du moins — aux tableaux de Régents de Hals une virtuosité supérieure à celle de la toile géniale des *Syndics* de Rembrandt, terminée deux ans avant les dernières créations de Hals.

L'évolution de Hals, que nous avons observée dans les tableaux d'arquebusiers de 1627, se manifeste plus clairement vers 1640, lorsque paraissent le génial portrait collectif des *Régents de l'Hôpital Sainte Elisabeth* (1641, Musée Frans Hals) et un autre portrait, celui de *Gaspard Schade van Westrum* (1645, Musée de Prague). Le maître va encore plus loin avec le *portrait de Stephanus Geeraerdts* (Musée d'Anvers) ou, quelques années plus tard, ce prélude inoubliable à ses toutes dernières créations, le magistral portrait d'homme, chapeau à la main gauche, du Metropolitan Museum de New York. Vers 1659 paraît le spirituel *portrait du pasteur amsterdamois Herman Langelius*, actuellement au Musée de Picardie à Amiens (voir au bas de cette page). En 1660, un contemporain amsterdamois, un certain Herman Waterloos, présente une critique violente de ce portrait : il croit pouvoir constater que les yeux de Hals

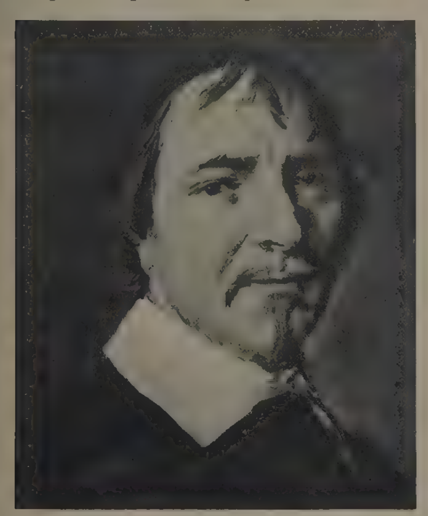




A gauche, Portrait de Cornelia Vooght Claesdr. *1631. Détail. Musée Frans Hals, Haarlem. A droite*, Les Régentes de l'Hospice des Vieillards à Haarlem. *1664. Détail de la deuxième régente de gauche. Musée Frans Hals, Haarlem.*

étaient trop « faibles » et « sa main trop rigide, trop rude et trop maladroite pour saisir même à moitié le rayonnement érudit de son modèle... » On pourrait répondre à ce critique fourvoyé : « Non seulement Frans Hals a saisi avec un œil perspicace, une main de virtuose et un élan artistique nullement brisé, le rayonnement de ce pasteur, mais il a su en outre faire prévaloir l'élément humain. C'est précisément par là que Hals a échappé à l'image stéréotypée et indifférente que Herman Waterloos et nombre de ses contemporains avec lui, auraient appréciée. Ajoutons que Hals, tout comme le vieux Rembrandt, a dû certainement connaître aussi l'estime : au cours de son voyage en Hollande de 1663, le Français Balthazar de Monconys parle de Frans Hals, « qui est avec raison admiré des plus grands peintres... »

Nous pouvons cependant saluer le portrait de Langelius comme un de ceux qui annoncent directement *Régents* et *Régentes*. Pour préciser encore une fois de façon tangible l'évolution de Hals qui le mena au sommet dont nous approchons maintenant, nous voulons



Portrait du pasteur Herman Langelius. *1659. 70×63. Musée de Picardie, Amiens.*

Pages 40-41. Les Régentes de l'Hospice des Vieillards à Haarlem. *1664. 170,5× 249,5 cm. Musée Frans Hals, Haarlem.* ►

opposer deux portraits de périodes différentes mais d'allure apparentée : la figure de *Nicolaes Hasselaer* (voir page 42) et celle de l'*Homme au chapeau de feutre* de 1662 environ (voir page 42). Nous pouvons considérer *Nicolaes Hasselaer* comme la parfaite expression de l'art de Hals portraitiste, vers la fin des années vingt. Placé face aux *Arquebusiers* de 1616 (voir page 43), il témoigne déjà d'un coup de pinceau plus libre et d'une composition plus souple. La ravissante liberté d'allure avec laquelle l'artiste présente son modèle est en parfaite harmonie avec le type d'homme qu'il a immortalisé ici. Humainement parlant, on croirait voir dans un portrait de cette virtuosité le point culminant de ce que la technique peut atteindre. Mais Hals prouvera que sa virtuosité ne se limite pas à une simple habileté technique : en effet la figure magistrale de Cassel montre à son plein épanouissement le caractère génial qui se trouvait déjà en germe dans le portrait de *Hasselaer*. Je crois que tout commentaire en présence de l'évolution grandiose qui s'accomplit ici, sous nos yeux, est superflue. Mais là encore Frans Hals se trouve au seuil d'un nouveau domaine qu'il va aborder lorsque, quelques années plus tard, il reçoit la commande d'un collège d'administrateurs qui ne soupçonnait certes pas le présent fait à l'humanité par son





initiative. Nous allons voir comment Hals a dépassé toute sa production antérieure, quand il a exécuté cette commande et créé ses deux derniers portraits collectifs (voir pp. 40-41 et 38). Les quatre femmes et les cinq hommes que Hals a représentés ici, exerçaient en 1664 la régence sur l'Hospice des Vieillards qui avait été fondé à Haarlem en 1608, et dont les restes constituent le noyau du Musée Frans Hals actuel, ouvert au public en 1913 comme Musée Municipal.

Les Régents et les Régentes étaient en général membres directeurs d'institutions sociales et le plus souvent charitables ; ils dirigeaient une fondation. Ils rendaient naturellement compte de cette direction et maint artiste en a profité, en utilisant ce moment comme thème de composition. Rembrandt montre les syndics rendant leurs comptes autour d'un grand livre ouvert ; la main droite du Régent assis au milieu montre ostensiblement que les comptes sont en règle ; le collège semble se grouper unanimement derrière ce geste. Dans les *Régentes de l'Hôpital Sainte-Elisabeth* de Verspronck (1641, Musée Frans Hals) l'ardoise avec le bout de craie vient en aide à la comptabilité. Frans Hals symbolise la responsabilité des fonctionnaires représentés au moyen d'un livre relié en parchemin auquel il a ajouté un encrier en étain pour les Régents. Dans le coin droit des deux portraits collectifs, nous remarquons enfin le Père et la Mère de l'Hospice des Vieillards ; leur figure se caractérise par une attitude de respect en présence des supérieurs. Lorsque Frans Hals exécuta sa commande, il avait quatre-vingt-quatre ans environ. Le fait qu'à cette époque il jouissait depuis deux ans déjà d'une assistance de la municipalité, à raison de deux cents florins « carolus » par an indique clairement la situation sociale dans laquelle Hals se trouvait alors (à titre de comparaison, un comptable gagnait deux cent cinquante florins, un chef comptable trois cent florins, un pasteur six cent cinquante florins) Et c'est dans ces circonstances-là que, deux ans avant sa mort, il donna en quelque sorte la « somme » de son pouvoir artistique, grâce à l'heureuse vanité d'un collège dont la commande était sans doute inspirée par la pitié.

Si tel fut le cas, le vieux maître s'est glorieusement vengé de cette pitié ; sa façon de manier le pinceau, fougueuse mais infaillible, accuse un élan qui nous entraîne. Il est fort surprenant que Frans Hals ait osé faire entendre une note discordante dans le chœur imposant des Régents hollandais dont l'élément représentatif constituait toujours le leitmotiv. Hals rompt avec ce caractère représentatif et crée des documents humains à la place des documents de mœurs. Rendons-nous bien compte du fait qu'il a commis une infraction au décorum traditionnel, en négligeant d'aborder ces messieurs dans leur qualité de Régents, mais en les saisissant dans leur humanité. L'énigme demeure de savoir comment on a pu tolérer que le deuxième Régent de droite fût immortalisé en état d'ébriété, le chapeau abaissé sur un côté (voir page 36). D'ailleurs la composition inaccoutumée et l'exécution audacieuse ont dû être inacceptables pour les contemporains et ceci autorise l'hypothèse que les commettants n'ont pas pris le vieil artiste au sérieux. Le fait qu'ils n'ont pas réagi montre qu'ils n'ont eu aucune idée du rôle périlleux que Hals leur a fait jouer. Car Hals n'a pas épargné ses modèles. Tandis que, jusqu'à cette époque, il avait toujours observé une certaine objectivité et exprimé les caractéristiques de l'homme et de la matière en surface, il paraît soudain poussé par une réelle agressivité et semble prendre position face à ses modèles. Les formes impressionnistes ne suffisant plus, le maître fut contraint de se servir d'un langage expressionniste. Mais si, dans le cas des Régents, Hals met en doute leur autorité par ce langage expressionniste, il reste cependant dans les limites d'une ironie relativement bonasse. Par contre, face aux Régentes, il fait preuve d'un sarcasme mordant. A l'exception de la Mère, peinte avec bienveillance, aucune des femmes représentées n'a eu la possibilité de dissimuler sa pauvre carcasse à l'observation destructive de l'artiste. Inconscientes de leur sort, les quatre femmes se sont groupées autour de la table de direction, pour être l'une après l'autre scrutées à fond, jusque dans leur essence, par une analyse implacable.

Il est hors de doute que Hals a introduit quatre notes discordantes dans l'atmosphère paisible qui, de nos jours encore, règne dans ce bâtiment, jadis le domaine de ces Régentes. Pour accentuer l'aspect calculateur de la Régente d'extrême-gauche, Hals lui fait faire un geste semblant trahir sa conviction qu'il vaut mieux recevoir que donner. Quant à la Régente, sa voisine, à la bouche bavarde, nous la soupçonnons de suivre le même principe, devant l'exhibition ostentatoire des mains qui paraissent tout rafler d'un mouvement convulsif. La physionomie de cette femme nous fascine : le document humain prend ici des allures dramatiques (voir page 39). En confrontant cette Régente avec le détail du portrait de *Cornelia Vooght* de 1631 (voir page 39), nous saisissons l'opposition entre les deux œuvres que séparent dix années ; mais cette fois, le choc est plus violent. Sans doute, Cornelia Vooght a été caractérisée avec la dernière acuité par l'artiste ; c'est une fois de plus un examen génial de l'extérieur, tel que nous l'avons observé ailleurs. Au contraire, la Régente a été saisie dans son essence. Les cavités oculaires qui font l'effet de cratères d'une âme obscure, sont inoubliables comme les regards



Portrait de Nicolaes Hasselaer. *81×66,5 centimètres. Rijksmuseum, Amsterdam.*



L'Homme au chapeau de feutre. *79×65 centimètres. Musée de Cassel.*

Banquet des Officiers de Saint Georges. *175×324 cm. 1616. Musée Frans Hals, Haarlem.*

fiévreux qu'il nous arrive d'observer dans les portraits de Goya... Le bonnet de lin qui encadre le visage bien plutôt ingénieux qu'intelligent de Cornelia Vooght est devenu chez la Régente une auréole maculée où frémit encore quelque chose du tempérament sombre de cet être fantasmagorique. La main gracile que Hals a impitoyablement étendue sur le tablier de la Régente siégeant à droite, confirme nettement la condamnation de l'artiste telle qu'il l'a prononcée par son regard glacial, sa bouche mince et son menton pointu (voir page 39). La Régente debout derrière la table ne se distingue pas autant par les mauvaises qualités que nous avons découvertes dans ses co-directrices que par une stupidité moutonnière. C'est une très heureuse trouvaille de lui avoir donné en mains un éventail et des gants ; son extérieur perd ainsi la dureté des autres, mais sa bêtise, dans sa vaine coquetterie, en est accentuée. Contrairement au teint brique de la Mère de l'Asile, les Régentes ont quelque chose de moisi qui trahit une absence de fraîcheur physique et morale.

« La beauté de la femme, c'est l'amour qui la regarde. » Ces paroles sublimes des frères de Goncourt pourraient être modifiées pour les Régentes de la façon suivante : l'absence d'attrait de ces femmes réside dans le déplaisir avec lequel elles ont été observées par l'artiste. Si nous acceptions ce critère, l'accent pénible qui pèse lourdement sur les personnes représentées peut être reporté pour une large part sur les dispositions intérieures du peintre. En effet, l'artiste, par ailleurs si objectif, laisse ici parler son âme. Qu'on regarde, par exemple, avec quelle mauvaise humeur le petit nœud a été posé sous le menton pointu de la Régente de l'extrême-droite. Voilà un accent purement expressionniste qui aurait pu être peint par Vincent van Gogh.



Les Régentes de l'Hospice des Vieillards. *Détail des yeux de la régente assise à droite. Musée Frans Hals, Haarlem.*

Les détails représentés anéantissent finalement la critique de Waterloos citée plus haut... Hals a atteint ici la synthèse suprême en jetant par dessus bord le « superflu » et en poussant la puissance expressive à un degré que seuls les Fauves devaient atteindre. Il est facile de comprendre que les dernières conséquences que Hals a tirées de sa propre évolution ne pouvaient pas encore être acceptées en 1664.

Bien des détails démontrent à quel point Frans Hals s'est placé ici au-dessus des temps. Les souvenirs de Goya, de Van Gogh et des Fauves ont été déjà rappelés ; mais la main de la Régente (voir page 41) évoque des réminiscences du Gréco ; la main gantée du Régent (voir page 36) semble être un prélude de l'orchestration passionnée de... Kokoschka. Toutefois, ces réminiscences ne sont que des rencontres fortuites en dehors du temps ; la puissance expressive qui nous captive ici ne connaît d'autre source que l'artiste lui-même.

Si vous voulez en savoir davantage

Lisez le livre de N.S. Trivas : Frans Hals *(Hyperion, 1950). Consultez aussi les deux importants ouvrages consacrés à* la Peinture Hollandaise *par M. Genaille (Tisné, 1956), et par J. Leymarie (Skira, 1956).*



Avec Ingres à Rome

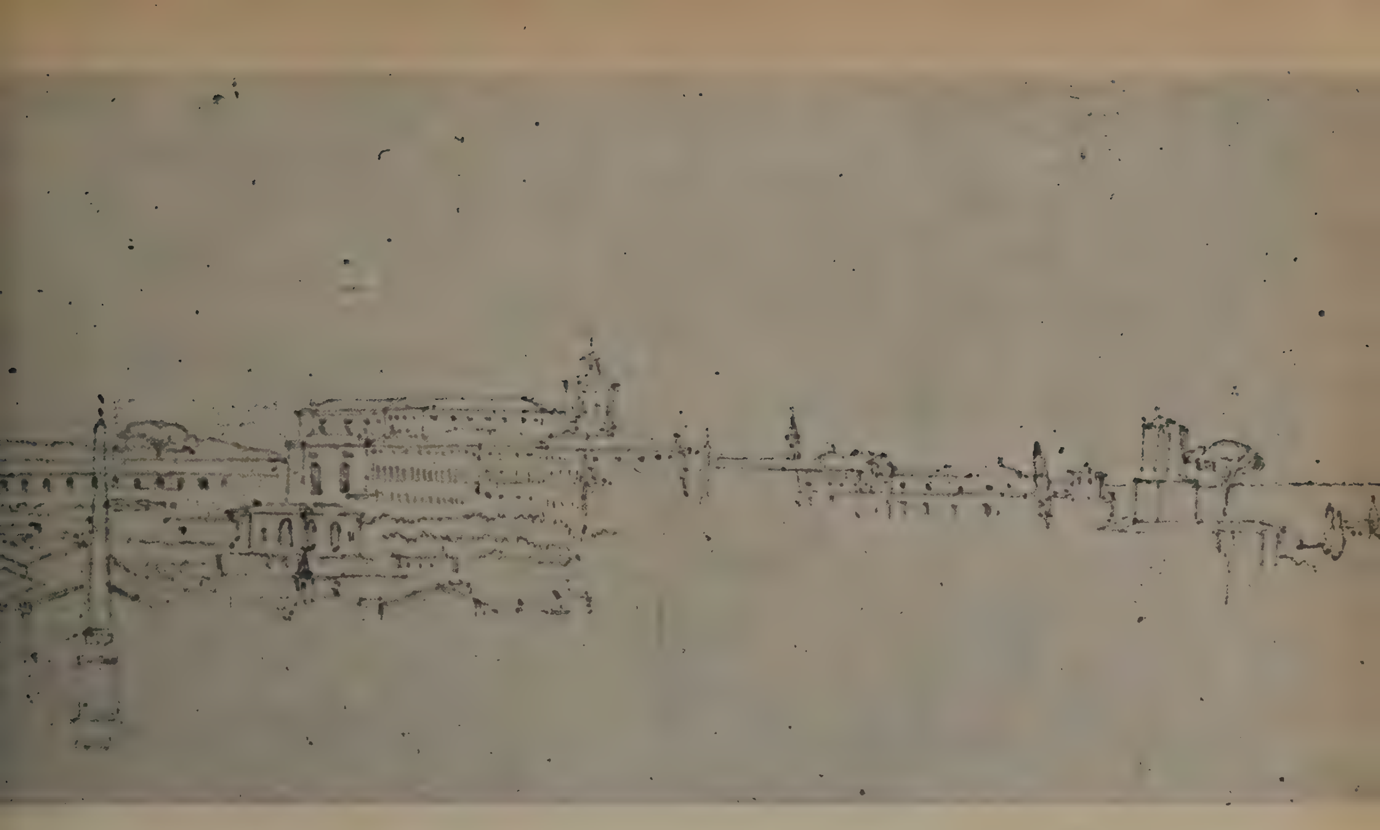
PAR HANS NAEF

De son séjour en Italie, Jean-Dominique Ingres rapporta des dessins sensibles et précis qui conservent pour le voyageur d'aujourd'hui toute leur valeur documentaire

« Si j'en avais le temps et si j'étais comme toi à la campagne, je ferais du paysage ; c'est une branche de l'art qui enseigne à l'homme la philosophie. Et ensemble, de la musique ! Je ne voudrais pas autre chose pour le plaisir de ma vie, dans un état de paix et d'indépendance où je désire et j'aime à te croire. » Ingres écrivit ces mots, l'un de ses rares propos touchant l'art du paysage, à son ami Gilibert, dans une lettre de Florence, le 12 novembre 1823, un an jour pour jour avant l'accrochage de son *Vœu de Louis XIII* au Salon de 1824. Cette lettre reflète par ailleurs la lutte tantôt désespérée, tantôt plus confiante que lui coûtait cet ambitieux tableau historique, auquel est lié un changement capital dans sa carrière. Paris réserva à l'œuvre un succès triomphal et Ingres sortit de son obscure et longue retraite en Italie, pour goûter enfin, à 44 ans, la douceur de la célébrité dans sa patrie et se voir promu soudain comme par un coup de baguette magique au rôle incontesté de chef d'école.

Au-dessus du titre, Panorama de Rome, *vu de la fenêtre d'Ingres, dans le pavillon qu'il occupait à la villa Médicis. Crayon et lavis de sépia. 130×493 mm. On reconnaît de gauche à droite la villa Médicis, l'église de la Trinité des Monts, l'Obélisque de la place d'Espagne, le palais du Quirinal et la tour des Milices. Tous les dessins illustrant cet article sont conservés au Musée de Montauban.*

Mais durant la seconde moitié de sa vie, il ne devait plus dépasser les œuvres qu'il avait créées pendant les 18 années de son premier séjour en Italie, dans l'isolement et la demi-pauvreté. Et au nombre de ces chefs-d'œuvre figure toute une série d'admirables paysages qui par un mystère inexplicable ont dû attendre jusqu'à nos jours pour être révélés aux historiens d'art et au grand public. C'est d'autant plus étonnant qu'ils appartiennent depuis presque un siècle au Musée Ingres à Montauban où ils sont visibles pour quiconque désire les voir. Ce n'est que grâce à la récente exposition *Rome*



vue par Ingres organisée au Kunsthaus de Zurich que le public a pris conscience de ce trésor extraordinaire.

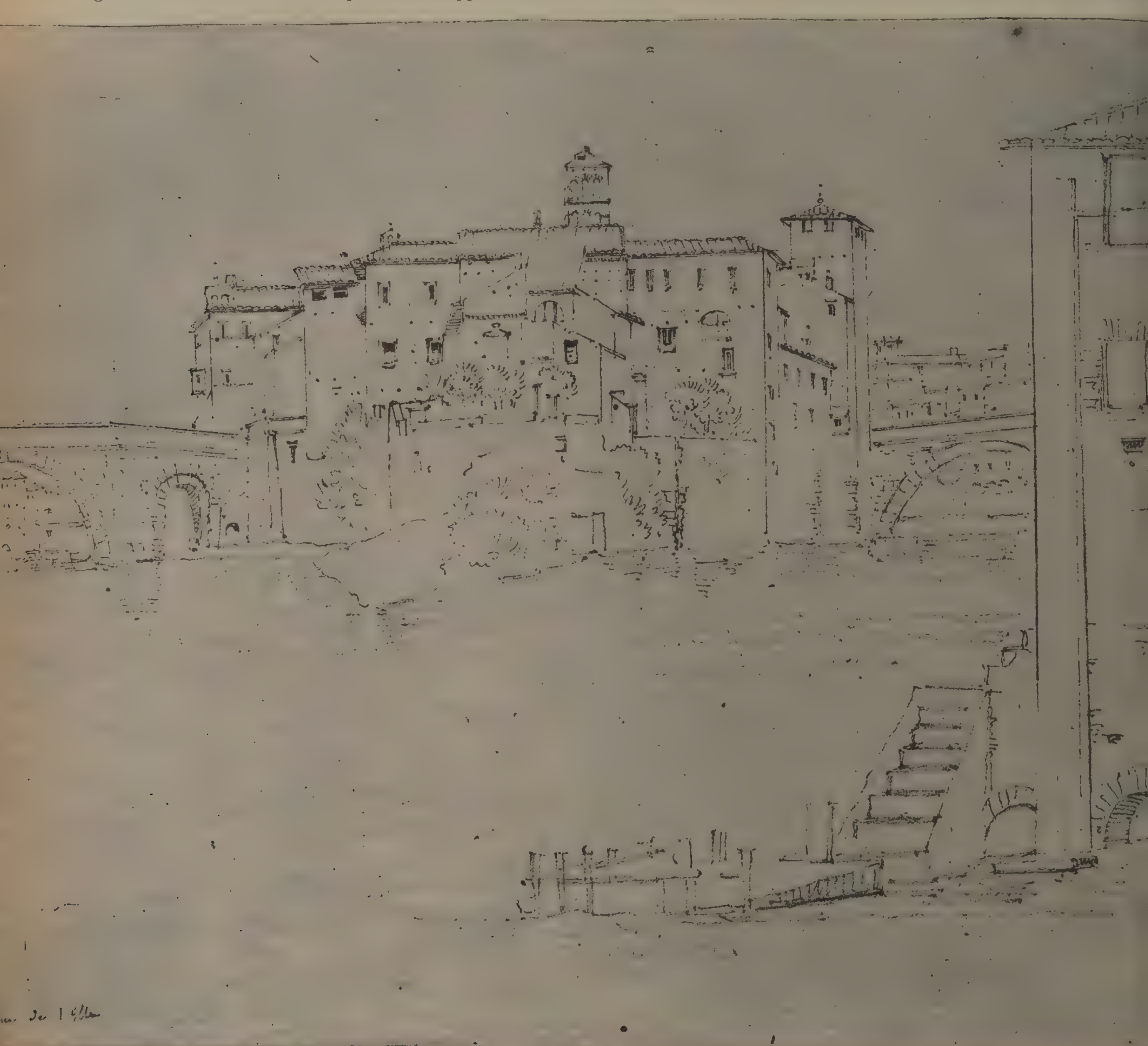
Retracer l'histoire de ces paysages, c'est surtout dire combien ils ont été ignorés et méconnus. Le premier coupable fut d'ailleurs un peu leur auteur qui n'en parla guère et en fit don discrètement au musée de sa ville natale, en même temps que de presque tout son atelier. La lettre citée plus haut montre quelle place Ingres accordait dans son œuvre à ses paysages. Il n'y voyait qu'un divertissement ou un passe-temps pour lesquels ses ambitions véritables ne lui laissaient que peu de loisir. Lorsqu'en 1870, les deux premiers biographes d'Ingres firent paraître leurs ouvrages, ils ne se doutaient même pas de l'existence de toute une série de paysages de premier ordre dans l'œuvre du maître qu'ils admiraient tant. Tous deux s'accordent à reconnaître que l'amour du paysage avait été gâté pour Ingres dès son jeune âge par les leçons de son maître Briant à Toulouse : Delaborde parle « d'indifférence, sinon de dédain », et Charles Blanc de « rancune ». Au début de notre siècle, c'est d'abord le tour de Jules Momméja d'enrichir les études ingristes. En établissant le catalogue de la collection Ingres à Montauban, il dénombre près de 4000 numéros qui vont des chefs-d'œuvre jusqu'aux moindres petits croquis comme par exemple celui d'un nombril de femme. Mais de façon incompréhensible les plus belles séries de paysages ne figurent pas dans ce catalogue. Après Momméja, c'est Henry Lapauze qui se met au premier rang des ingristes en publiant toute une série d'ouvrages qui sont restés jusqu'à aujourd'hui la base des études sur le peintre montalbanais dont il était d'ailleurs le compatriote. En 1911 il publie sa grande biographie en même temps qu'une étude consacrée au paysagiste Jean Briant et à son influence sur Ingres. Ces pages démentent formellement, documents à l'appui, l'aversion prétendue d'Ingres pour son maître et l'art du paysage. Prêt à admirer en tout son idole, Henry Lapauze ajoute cet art à ses autres titres de gloire. Mais, fait incroyable, il ne produit point les meilleures pièces à conviction et ignore autant que Momméja les plus beaux paysages de Montauban. Par la faiblesse de ses arguments il rend invraisemblable la bonne et simple vérité même. Quatorze ans plus tard, peu avant sa mort, le même Lapauze organise, au Petit Palais, la grande exposition du *Paysage français de Poussin à Corot*, dont il ne devait pas voir l'inauguration. C'est là que pour la première fois paraît au grand jour un superbe ensemble de paysages d'Ingres, mais ces joyaux sont entassés en groupes compacts dans les cadres si laids où on les voyait encore à Montauban il y a peu d'années. Comme de juste, on admira surtout à l'exposition les chefs-d'œuvre de Poussin, de Claude et de Corot. Mais on ne sut pas discerner la valeur des paysages d'Ingres. Un monumental in-quarto conserve aujourd'hui le souvenir de cette exposition. Il comporte 84 reproductions et une introduction de plus d'une centaine de pages écrites par des critiques d'art célèbres ; mais pas un mot dans le texte sur les dessins d'Ingres, alors que sont reproduits deux rapides croquis d'après Watteau, dont l'importance est nulle à côté des paysages dessinés d'après nature. Plus d'un quart de siècle devait ensuite s'écouler avant que Ingres, paysagiste, figure à nouveau dans une exposition, mais celle-ci n'est pas offerte au grand public international de Paris ; elle a lieu à Montauban, et, au seuil même de ce que Ingres a créé de plus beau dans le genre, le catalogue prévient le visiteur qu'il ne s'agit là que d'œuvres mécaniquement dessinées, sans aucun intérêt artistique !

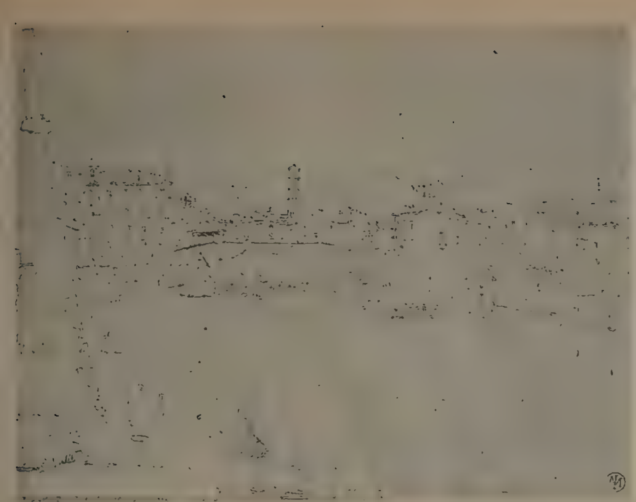
Ainsi même après que plusieurs feuillets importants ont été exposés, la qualité réelle de ses dessins restait à découvrir. Cependant on a tendance à surestimer ses « découvertes » et il sera utile de se rappeler que Ingres lui-même croyait à la hiérarchie des genres, avec plus de raison qu'on n'est enclin à l'admettre aujourd'hui. Il était presque trop persuadé que son « divin Raphaël » n'aurait pu atteindre à cette divine excellence en peignant des paysages ou des natures mortes. Et lui-même n'était pas homme à se contenter d'un art de deuxième ou de troisième ordre. Au prix d'un effort extraordinaire, il aspirait à créer des tableaux historiques en un genre parfaitement conforme au génie du peintre d'Urbin, mais beaucoup moins au sien propre. Il n'exerçait l'art du portrait, dans lequel pourtant il est au tout petit nombre des très grands,

qu'à contrecœur. Quant à ses paysages, ils ne lui paraissaient sans doute pas même dignes de son mépris. Mais dans ce domaine, oubliant sa volonté ambitieuse, il travaillait pour son délassement et son plaisir, sans théorie, en toute indépendance et sans forcer ses dons. Les œuvres qui en résultèrent atteignent dans leur genre la perfection. Une totale domination des moyens artistiques, la faculté de saisir l'essentiel en des raccourcis audacieux, la prodigieuse sûreté du coup d'œil, la transcription sans repentirs, la force dans la finesse et la finesse sans mièvrerie, tout cela est d'un maître.

Ingres aborde son sujet avec cet esprit latin qui discerne des qualités plus significatives dans une colonne que dans un arbre. En d'autres termes, ses dessins s'en tiennent surtout à des formes architecturales. On se tromperait pourtant en n'y voyant que des dessins d'architecture. S'il les avait considérés comme tels, il se serait sans doute tenu plus strictement aux architectures correspondant à son goût classique ou néoclassique et il aurait montré les édifices sous l'angle le plus représentatif. Au lieu de quoi il recherche les ensembles pittoresques où se rencontrent les époques les plus diverses. En plus, il aime les grands espaces vides, au premier plan, qui occupent parfois plus de la moitié de la feuille, tandis que le lointain resserre un nombre d'autant plus grand de motifs. D'autre part, il rapproche très souvent les sujets de l'œil et jouit ainsi de la sensation que lui donne la chute dans la profondeur de la perspective. Pas plus que des dessins d'architecture, les paysages d'Ingres ne sont ce qu'on appelle en Italie « vedute », en entendant par là des représentations fidèles d'endroits précis. Certes, ces paysages rendent leurs sujets avec une précision très poussée, mais cette précision, atteinte incidemment, n'est pas le but de l'entreprise. Ce but, Ingres le cherche et le trouve dans la création artistique, ce dont ses dessins sont la preuve splendidement incontestable.

Si l'on essaye d'établir une classification parmi les paysages d'Ingres, certains groupes se forment spontanément;







Ci-dessus, à gauche : Vue sur le Tibre montrant, à l'arrière-plan, le temple de Vesta et S. Maria in Cosmedin. *Crayon. 178×236 mm. A droite :* S. Maria Maggiore, vue du Colisée. *Crayon. 137×229 mm.*

quant aux dessins qui n'appartiennent pas à ces groupes, on peut également trouver certains dénominateurs communs. Le premier ensemble se compose des dessins à la mine de plomb et au lavis de sépia d'après des motifs de la villa Médicis. Ingres arriva à Rome en octobre 1806, comme pensionnaire de l'Académie de France, et quelques semaines plus tard, il installe son atelier dans le petit pavillon San Gaetano qu'il nous montre en deux admirables dessins ; il représente aussi la vue qu'il avait de sa croisée. A Paris, il avait laissé sa fiancée Julie Forestier, et les lettres qu'il lui adressait prouvent qu'il avait entrepris de lui décrire par des dessins le nouveau cadre où il vivait. Nous comptons au moins quinze feuilles de dimensions presque identiques et exécutées dans la même technique, qui étaient sans doute comprises dans l'envoi à Julie. Ces vues associent la végétation aux éléments architecturaux, mais il s'agit d'une végétation domestiquée, des haies taillées de la villa dont Ingres, par un effort caractéristique, donne une interprétation géométrique : ce sont de véritables architectures de feuillage. Les lavis de sépia ajoutent aux simples traits de crayon la lumière et l'ombre, mais celles-ci prennent elles-mêmes un caractère typiquement architectural : pas de transitions indécises et floues, mais des contours nets et anguleux, des formes cubiques d'un caractère très particulier. Tout cet ensemble a été rendu par Julie Forestier à Ingres longtemps après la rupture de leurs fiançailles, ce qui explique comment il se trouve aujourd'hui à Montauban.

La deuxième série cohérente des vues de Rome est la plus riche et la plus belle, celle qui est le plus apparentée au génie propre d'Ingres. On y compte environ 35 feuillets semblables par leur technique et leurs dimensions. A quelques rares exceptions près, Ingres a indiqué lui-même dans le coin gauche, en bas, le lieu représenté et il a numéroté plusieurs de ces feuilles dans l'angle supérieur gauche. Il s'agit de simples dessins au crayon, et bien que cette série magistrale soit restée, de façon inexplicable, la moins connue, elle semble pourtant familière parce que Ingres a enrichi plusieurs de ses célèbres portraits dessinés à Rome par des paysages semblables. On a même prétendu que toute la série était destinée à être intégrée dans des portraits. Parmi ceux-ci, nous n'en connaissons cependant que deux dont les paysages trouvent leur modèle dans notre ensemble. Ce sont les portraits de *Monsieur Marcotte* et celui du *Comte de Landos*, le premier datant de 1811 et le second de 1812. Il n'est pas impossible qu'il faille adopter ces dates pour toute la série, mais il faut se rappeler en même temps qu'en 1808 déjà, en dessinant le portrait de son ami musicien *Victor Dourlen*, Ingres disposait de la même maîtrise qu'il devait conserver pendant dix ans au moins, jusque vers la fin de son premier séjour à Rome, comme le prouve le fond de l'admirable portrait du général Dulong de Rosnay, dessiné en 1818. On s'est également demandé si cette deuxième série avait été exécutée pour servir à un recueil de gravures sur Rome qui finalement n'aurait jamais



Vue de Castel Gandolfo et du lac d'Albano. *Aquarelle et crayon. 148×226 mm.*

L'île du Tibre. *Crayon. 182×236 mm.*

Vue intérieure de la cathédrale de Lucques. *Crayon. 235 × 171 mm.*

Ils soutiennent la comparaison avec les dessins des maîtres anciens tout en étant d'un caractère étonnamment moderne.

Il n'est pas possible, dans l'état actuel des recherches, de distinguer dans l'œuvre d'Ingres un troisième groupe de dessins formé par des raisons immanentes comme ceux dont nous venons de parler. Mais il est tentant de comprendre en un troisième ensemble quelques vues de Rome d'une beauté particulière. Il s'agit de quelques lavis de sépia et d'encre de Chine, de formats divers et d'exécutions variées. Ici, Ingres ne se contente pas de la seule représentation graphique par le trait et le point, il se tourne vers la lumière et l'atmosphère, d'une façon que, théoriquement, il n'admettait guère pour lui-même. Ces œuvres atteignent un certain effet « mural » qu'apprécient ceux même dont l'œil n'est pas particulièrement adapté à la finesse des paysages dessinés au seul crayon. Déjà dans la série des dessins d'après des motifs de la villa Médicis, Ingres s'était tourné vers la lumière, mais en l'interprétant d'une façon presque géométrique. Par contre, dans les paysages dont il est question ici, il s'abandonne infiniment plus aux charmes profonds de l'atmosphère et atteint, en dépit de la solide structure graphique, des effets dignes des Corot d'Italie. On peut regretter que Ingres ne se soit pas plus souvent livré à cette sensibilité aux nuances atmosphériques et qu'après en avoir donné des preuves aussi éclatantes, il ait fait si rarement confiance au pouvoir merveilleux de la lumière. Cependant il était Ingres, et il lui appartenait dans l'histoire de l'Art français de faire ce qui n'eût pas été accessible à Corot.

vu le jour. Mais aucune preuve matérielle ne vient confirmer cette hypothèse, et, d'autre part, ces dessins n'ont pas le caractère documentaire qu'aurait vraisemblablement exigé pareille entreprise. Ces feuillets empreints du pur génie de leur créateur ont leur raison d'être en eux-mêmes. D'une manière qui fait penser à Cézanne, le monde des apparences sensibles est ici ramené à sa structure essentielle. L'effort pour réduire la réalité à un ensemble de traits et de points tout en ne l'abandonnant pas le moins du monde, aboutit au résultat prodigieux de réconcilier l'indépendance de l'art et la réalité empirique. Ingres, en ramenant le premier plan et le fond dans le plan même de sa feuille blanche, donne à son dessin une incomparable densité. Tout aussi importante est la structure à angles droits de ses paysages. Le parallélisme avec les bords de la feuille assure à son dessin l'équilibre et la solidité, tandis que le moindre écart, le moindre angle créent un merveilleux effet de tension. Les murs des maisons, en particulier, s'éloignent souvent de la verticale géométrique de cette épaisseur d'un cheveu qui change la rigueur morte en miracle de vie. C'est encore l'œil formé par la vision cézanienne qui perçoit le plus clairement ces déviations d'où naît la vie. Dans la plupart de ces dessins quelques lignes sont tracées à la règle, ce dont on a fait reproche à leur auteur. Mais une interprétation plus juste permet de reconnaître que le principe abstrait de l'art franchit ici les limites de l'invisible pour rappeler que la discipline et la liberté existent seulement en fonction l'une de l'autre. Ces dessins sont sans doute le plus beau portrait de Rome que nous ait donné l'époque classique, mais au lieu d'être limité par ce classicisme, ces paysages en sont une des expressions qui atteignent la valeur de l'intemporel.



L'escalier de Santa Maria d'Aracoeli. *Crayon et lavis de sépia. 178 × 347 mm.*

Il y a encore, parmi les vues de Rome, un assez grand nombre d'esquisses qui vont de la simple note prise pour mémoire jusqu'à des croquis où se laisse deviner l'accomplissement des plus beaux dessins. Si l'on veut considérer ces vues comme un quatrième groupe, on peut encore en établir un cinquième, comprenant les dessins que Ingres a exécutés au cours de ses excursions et voyages. Les plus beaux, comme par exemple l'exquise aquarelle de *Castel Gandolfo*, datent toujours de l'époque du premier séjour à Rome. De presque tous les voyages qu'il a faits, Ingres a rapporté quelques dessins, mais leur nombre va diminuant avec le temps. Après 1824, dès la fin de son premier séjour en Italie, Ingres se trouve accablé d'honneurs et de charges et se voue avec un zèle quasi religieux à sa mission de chef d'école. Il connaît de plus en plus rarement cette détente et cet état d'âme auxquels ses meilleurs paysages doivent leur existence. Bien qu'il n'ait pas tout à fait négligé les motifs français, c'est toujours l'Italie qui l'inspire le mieux, même après qu'il ait trouvé la gloire en France. La belle *Vue intérieure de la cathédrale de Lucques* que nous reproduisons en est une preuve, mais malgré toutes les qualités de ce dessin, on y décèle ce relâchement de la tension qui, au cours des années, se fait de plus en plus évident et s'observe particulièrement bien dans les célèbres portraits dessinés à la mine de plomb. Dans le paysage, le déclin est beaucoup plus brutal encore que dans les portraits, surtout après 1841, date à laquelle prend fin le deuxième et dernier séjour d'Ingres en Italie.

Un artiste qui fait de l'objectivité sa foi et sa religion et qui s'empare de son objet avec une maîtrise comme celle d'Ingres, doit nécessairement s'élever avec la nature même du motif représenté. Et le motif principal d'Ingres paysagiste est Rome, l'antique capitale de notre Europe. Par la noblesse de leur sujet, les dessins d'Ingres acquièrent une beauté égale à leur maîtrise. C'est au génie de trois autres français — Poussin, Claude et Corot — que Rome doit sa plus belle expression dans l'art. Ingres, désormais, prend place à leur côté, et même s'il n'engage pas autant qu'eux sa personnalité artistique dans l'art du paysage, c'est néanmoins lui qui nous donne de la Ville Eternelle le plus riche portrait qu'en ait jamais tracé la main d'un maître.



L'église Sainte-Sabine. *Crayon. 172×236 mm.*

Près de cent cinquante ans après avoir vu le jour, ces dessins ont été, pour la première fois, catalogués et présentés à un vaste public, lors de l'exposition de Zurich. Déjà au temps lointain où Ingres, tantôt ignoré, tantôt méconnu, a créé ces œuvres, il a anticipé, par ses adhésions et ses refus passionnés, le destin qui lui était réservé dans le jugement de la postérité. Et il est à prévoir que les esprits entre lesquels il a fait une différence bien à lui vont à nouveau se séparer devant ces paysages. Celui qui cherche par delà l'œuvre d'art, le mystérieux, le métaphysique, le spéculatif, ne trouvera guère ici de motifs d'admiration. Mais ces paysages réjouiront ceux qui voient le vrai miracle de la vie dans la simplicité si rare d'un monde ordonné par la raison de l'homme. Ces œuvres d'art ne font pas violence à qui les contemple. Elles ne nous contraignent à rien, sinon à notre complète liberté de les remarquer ou de les ignorer. Ce qu'il y a en elles de plus personnel, c'est leur objectivité véridique et discrète, et leur plus grand mystère consiste en leur clarté même. Celui-là seul qui aime la pureté saura deviner le feu qui devait brûler pour dégager de sa gangue l'œuvre dans sa perfection.



Si vous voulez en savoir davantage

Visitez l'exposition des paysages italiens d'Ingres, qui se tient actuellement à Rome. L'auteur de notre article qui a organisé cette manifestation pour le musée de Zurich, et en a fait le catalogue, prépare également un ouvrage exhaustif sur l'ensemble des paysages romains dessinés par le maître.



L'ART VIVANT

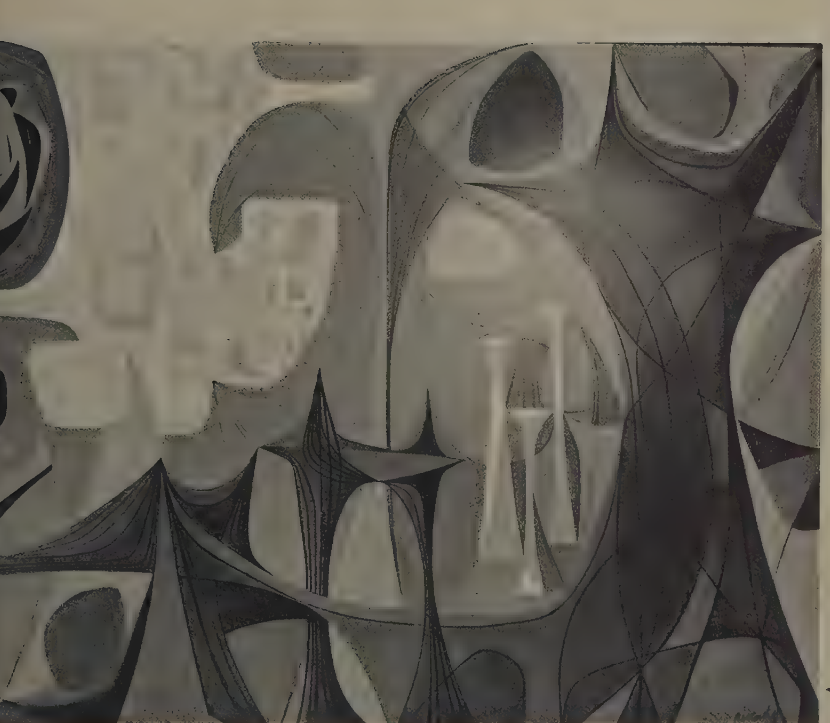
par Françoise Choay

A L'EXPOSITION DE BRUXELLES

Bertoïa : Arbre d'or. *Laiton, cuivre, acier.*

En matière d'architecture, l'exposition de Bruxelles a été pour la plupart des pays l'occasion de se soumettre à un test d'actualité et de démontrer pour des raisons de prestige leur virtuosité dans l'emploi des structures nouvelles. Mais à l'égard des arts plastiques non monumentaux d'aujourd'hui, l'attitude des différents pays a singulièrement varié : certains même, et non des moindres, tels le Japon ou le Brésil, ont observé un silence total. Ailleurs, tantôt les artistes représentés ont été les élus d'une tendance officielle prépondérante, mais qui peut néanmoins masquer une évolution réelle d'autres milieux : c'est le cas de l'URSS où il semble que, depuis peu, de jeunes artistes soient en train de renouer dans l'ombre avec la

Page ci-contre, Manuel Lapa : Sculpture. *Cuivre. Pavillon du Portugal.*



◄ *Resende :* Panneau décoratif *pour le pavillon du Portugal.*

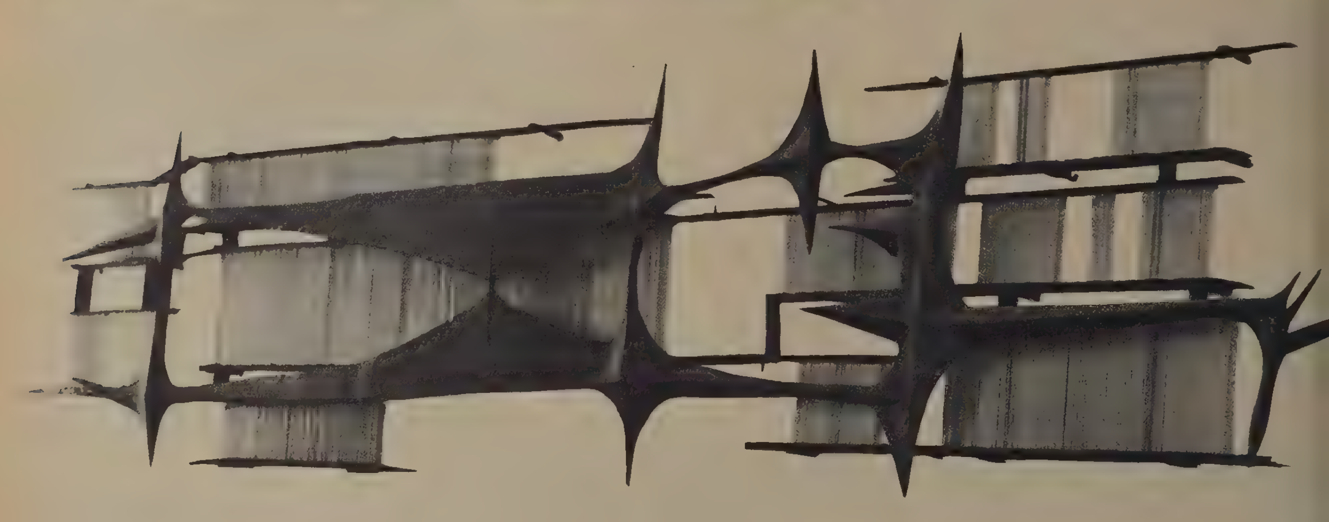




Ci-contre, Kotic : Vitrail *pour le hall d'entrée du pavillon tchécoslovaque. Plus loin, un détail du* mur *réalisé par Archambault dans le pavillon du Canada. Terre cuite dans une structure d'aluminium.*

complètement écrasée par la taille du bâtiment. Quant à l'autre œuvre choisie pour ces jardins et due à Lipschitz, elle disparaît dans l'herbe telle un hérisson.

Enfin, dans une intention toute différente, on a pu commander spécialement à des artistes des œuvres destinées à s'intégrer dans l'architecture particulière des pavillons : l'art atteint là sans doute au maximum de vie, mais cette solution exclut la collection et réduit le nombre des œuvres. Citons quelques exemples de ce parti : le mur de mosaïques qui relie les différentes parties du pavillon turc et isole son patio ; le relief qui anime le rez-de-chaussée du pavillon yougoslave ; la fresque en croissant du pavillon hollandais où



Dusan Damonja : Composition en lames de verre et métal. *Pavillon yougoslave.*

tradition des Malevitch ou des Kandinsky qu'ils connaissent seulement par des reproductions. Tantôt les œuvres choisies appartiennent à un présent qui est déjà passé, et sont le reflet d'expériences consacrées : tel est le cas de la France ou de l'Italie. Tantôt, au contraire, on nous présente une avant-garde que son audace décale par rapport à la sensibilité actuelle de son pays : ainsi ont décidé les Etats-Unis.

Du point de vue de la présentation, certains pavillons se sont bornés à montrer avec plus ou moins de bonheur une sélection de peintures ou de sculptures et à créer ainsi de petits musées autonomes : cette solution a été adoptée par la France, l'Italie, la Hongrie, qui a consacré aux œuvres d'art une salle spéciale, modèle d'architecture muséographique, la Hollande, pour ses sculptures, les USA pour leur peinture. Dans d'autres cas, les œuvres d'art ont servi à rompre la monotonie de certains pavillons ou à en égayer les jardins : le bassin intérieur du pavillon américain a accueilli avec bonheur les sculptures de Lassaw et quelques autres, le jardin du pavillon anglais met en valeur *Le Roi et La Reine*, un beau groupe de Henri Moore. Du côté français, on n'enregistre pas le même succès : un esprit malintentionné n'aurait pas mieux inventé, pour anéantir le *Don Quichotte* de Germaine Richier, que de le placer devant ce pavillon gigantesque. Cette petite sculpture, monumentale cependant par le dépouillement et la force qu'elle exprime, est



Balthus : Buste à la chemise blanche. *Collection particulière. Pavillon français.*

Appel a maîtrisé le désordre dans lequel il se complaît depuis quelque temps ; il s'est incontestablement souvenu de Léger et a adopté de façon insolite une libre géométrie pour faire jouer avec bonheur les couleurs franches et vives. Ces quelques exemples montrent à quel point l'ensemble des œuvres de l'art actuel à l'exposition de Bruxelles relève d'intentions divergentes et particulières, à partir desquelles on doit se garder de généraliser hâtivement.

par un académisme aimable et réaliste : le visiteur y retrouvera un esprit très parisien, celui des vitrines du faubourg Saint-Honoré. Brianchon, Legueult, Desnoyer, Oudot, Chapelain-Midy créent là un ensemble homogène. Parmi eux et sur un même panneau, voisinent Buffet et Carzou : cet accrochage démontre (s'il était besoin) qu'ils appartiennent bien à cette famille de peintres à l'écriture soignée et anachronique. Mais ils ont simplement trouvé chacun

Poliakoff, Singier, Soulages (cités par ordre alphabétique et non exhaustivement). Cet ensemble de petits formats calmes, mesurés, harmonieux, souvent subtils, ne donne pas l'image de la plastique actuelle : c'est le reflet (partiel) des années d'après-guerre, et le plus souvent la simple application de formules qui ont suivi la recherche. Les directions nouvelles manquent. Je citerai simplement l'ironie, le monde à la fois dérisoire et poétique que Dubuffet



Stancicic : Veille de carême. *Pavillon yougoslave.*

Dans la complexité de l'art actuel, l'Ecole de Paris est comme le centre immobile et privilégié d'un tourbillon. Amplifiés et vivifiés par les apports étrangers les problèmes s'y posent dans toute leur netteté : Paris est un des foyers de l'art non figuratif, mais aussi la terre d'élection d'un nouvel art figuratif. Il eût été intéressant d'affronter ces deux tendances, d'en dégager les courants constructifs et de laisser pressentir les voies qui conduisent vers demain. La tâche était complexe : le résultat est décevant.

A la suite de précurseurs qui associent sans logique Vuillard et Kandinsky, Utrillo et Picabia, on a choisi de diviser la présentation du Pavillon français en deux parties. Dans l'une on a groupé des peintres caractérisés dans l'ensemble

son petit système-à-choquer-les-esprits timorés qui cautionne leur pseudo-actualité. Au milieu de ces fadeurs on ne parvient pas à goûter la violence du *Lit rouge* de Grüber ni les ambiguïtés d'un portrait de Balthus — et on ne comprend pas comment ces artistes remarquables ont pu être placés en si mauvaise compagnie.

Une toile de Lapicque dont on accueille les couleurs criantes comme une délivrance et un petit tableau peu lyrique de Pignon ont élu domicile parmi les abstraits : est-ce la reconnaissance de la vitalité de ces deux artistes, dont les recherches me semblent sans doute les plus intéressantes parmi les figuratifs? Ils voisinent donc avec Atlan, Bazaine, Bissière, Da Silva, Deyrolle, Estève, Hartung, Le Moal, Manessier,

révèle plus complètement d'année en année ; le geste instinctuel de Mathieu. Il manque dans ce joli accrochage les grands formats, les affirmations absolues et substantielles, les interrogations acharnées de jeunes comme Viseux, par exemple. Il manque peut-être le mauvais goût, car, en définitive, trop de goût tue la vie.

Et pourtant la peinture vivante existe en France, mais les organisateurs ont eu peur de faire des commandes à de jeunes artistes, peur aussi de se livrer à cet effort d'introspection qui eût permis de faire l'*histoire du présent.* En ce sens ce n'est pas une consolation de constater que l'Italie a, elle aussi, complètement éliminé l'actualité au profit de peintres qui ont place dans le passé ou d'artistes néo-classiques qui

se situent hors du temps : sur des cimaises de velours rose se succèdent Carrà, De Pisis, Casorati, etc... Les visiteurs soupçonneront-ils qu'il existe des groupes actifs à Rome, à Milan, à Turin ? qu'Assetto, Baj, Moreni, Fontana ont associé leurs recherches à celles de toute une avant-garde européenne ? que Buri (méconnu dans son pays, reconnu outre-Atlantique) est sans doute un des très intéressants artistes d'aujourd'hui ?

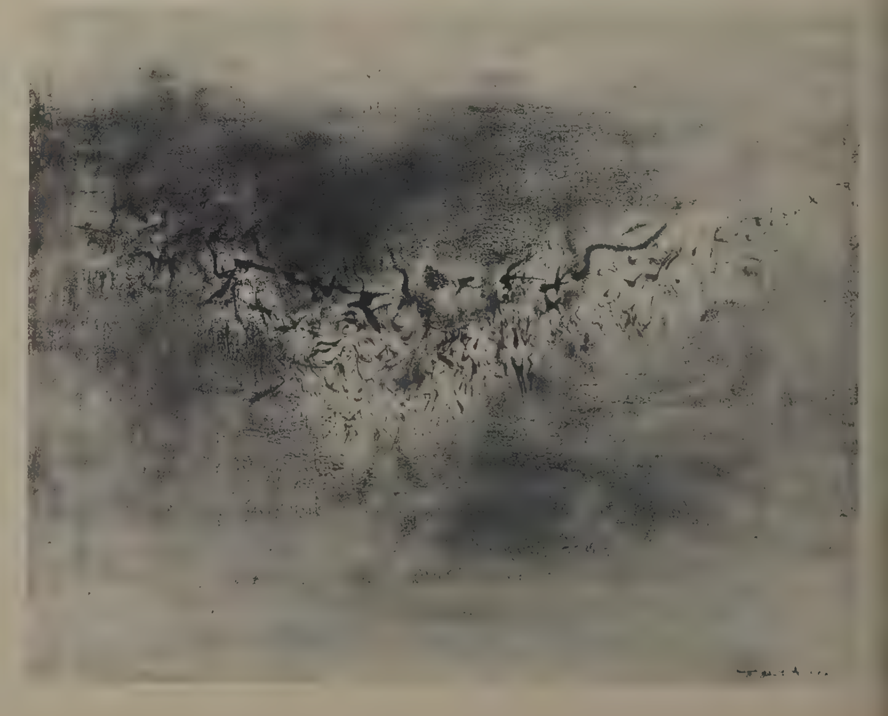
De même, l'Allemagne nous condamne à ignorer que, depuis la guerre, la peinture renaît sur son sol. Nay (représenté à l'exposition *50 ans d'Art moderne*), Sonderborg, Hunderberg, Schulze, Geiger sont absents. Elle a seulement choisi, pour ses jardins, trois sculptures sans grâce, mais qui indiquent des orientations. Ainsi, avec une forêt de laiton au cœur de laquelle gît un bloc de verre optique bleu, une jeune fille de vingt ans, Nele Bode, traduit la faveur de l'abstraction en général, et d'une technique importée des USA en particulier : devant ce monstre, on regrette la rigueur d'un Kricke.

Le pavillon espagnol, encore vide au moment où ces lignes sont écrites, groupera, autour de Salvador Dali, le jeune groupe de Barcelone (Tapies, Cuixart, Pong, Tharrats), dont en France nous connaissons seulement le pur et dramatique Tapies. S'il est maintenu, ce choix procéderait du même esprit d'extrême actualité qui, à l'encontre de la France et de l'Italie, a inspiré les Etats-Unis. Ici, on n'a admis que les recherches récentes. Leur signification sera difficile à pénétrer pour les Européens car les toiles exposées sont privées de l'explication et du commentaire qu'en auraient fourni les œuvres maintenant classiques des peintres de l'Ecole de New York, dont elles se sont nourries : Gorki, de Kooning, Tomlin, Pollock... Il est courageux de présenter ces dix-sept jeunes peintres si loin du sol qui les explique, du climat culturel contre lequel ils se sont révoltés et face à la tradition européenne dont ils parviennent enfin à s'affranchir. La relation avec l'Europe est présentée de façon intéressante par quatre toiles de Robert Motherwell. D'une façon générale, cet accrochage permet de constater l'amour (tellement étranger à la France) du non-joli, du menaçant, de l'élémentaire, du grinçant, catégories pour l'introduction desquelles l'expressionnisme allemand a joué un rôle décisif, et la vitalité d'un certain surréalisme illustré par Baziotes. A côté d'artistes non figuratifs au style affirmé comme Calcagno ou Marca-Relli, ou encore hésitant comme Boynton, on constate la présence d'une peinture figurative pleine de vigueur et de couleur dont Grace Hartigan est sans doute le meilleur représentant.

La sculpture, en revanche, est proche de celle de l'Europe, avec son refus quasi unanime de la masse. Mais on rencontre avec plaisir Bertoia à mi-chemin entre l'architecture et la sculpture et dont l'influence se retrouve dans des lieux aussi différents que le pavillon israélien ou celui de l'Autriche qui a emprisonné ses trésors d'art ancien derrière un écran de même type que le paravent du sculpteur américain. Enfin l'eau du bassin accentue encore le jeu subtil et calme des espaces emprisonnés et libérés tour à tour par la *Métamorphose* de Lassaw. Cette œuvre capitale est sans doute la plus intéressante de l'exposition.



Zardrian : Le Printemps. *1956. Pavillon russe.*



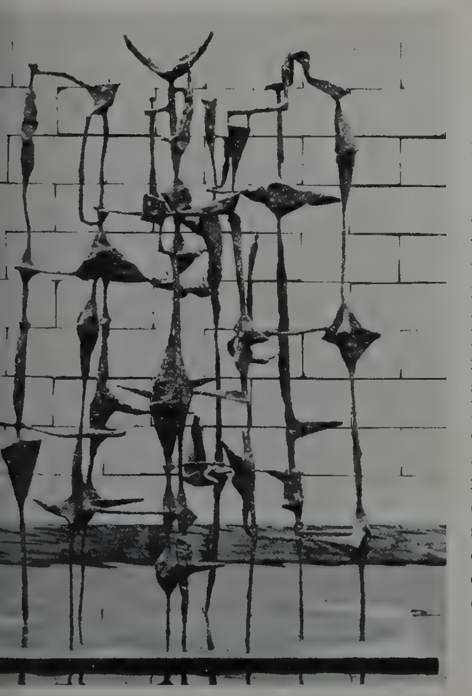
Zao Wou Ki : Commencement de mistral. *1957. 65×81 cm. Collection part.*

On ne peut conclure cette brève description de l'art présenté par les USA sans dire l'intérêt de la grande fresque qu'est venu dessiner le *cartoonist* Steinberg. Sa vision satirique des USA correspond à une forme importante de la littérature et du cinéma américains. Cette œuvre extraordinaire décrit le tragique particulier de la vie américaine dans un langage universel où l'ironie de l'écriture reprend en contrepoint celle de la signification : sur un fond noir et blanc un monde de fantoches s'agite, dont le dessin déborde le plus souvent les morceaux de collages dont ils sont faits. Les différentes parties du corps se dissocient, un blue-jean en dents de scie, mais soigneusement moucheté de piqûres ou une cravate en « comics » prennent une saveur incomparable. Les visiteurs n'oublieront pas la file des voitures qui partent pour une campagne problématique, les foules qui ressemblent à des individus et les individus transformés en multitude, la série de ces êtres inauthentiques couronnée peut-être par la rencontre de deux couples à visières, cigares et appareils photographiques. Dans cette fresque, l'humoriste s'est élevé au grand style : il est intéressant de constater cette intégration de l'ironie et de la dérision dans l'histoire de l'art moderne.

Sa mise en question d'un *way of life* rejoint la continuelle mise en question, par les artistes du monde entier, de leur propre mode d'expression. Leur interrogation s'oppose à l'affirmation monolithique de l'URSS qui ne pose aucune question : un réalisme photographique est ici mis au service de l'idéologie. Le grand hall du pavillon dominé par la statue gigantesque de Lénine et deux immenses toiles représentant les fêtes du 1er mai à Moscou, donne le ton des œuvres d'art exposées au 1er étage. Les épisodes de la révolution, la lutte du peuple russe et la glorification du travail sont les sujets qui inspirent unanimement les jeunes artistes. La nature morte ou le paysage n'ont pas d'existence autonome. Dans les meilleurs cas l'écriture évoque la seconde moitié du XIXe siècle français et, à une ou deux reprises, se fait timidelent impressionniste. Il est assez piquant que la section de peinture voisine avec celle du cinéma où se trouve retracée l'œuvre d'Eisenstein. Le même contenu épique a inspiré ces toiles qui s'enlisent dans la littéralité et ces films où le factuel se transforme en symbole et où, par sa puissance et son don d'abstraction, l'artiste métamorphose l'histoire en un poème plastique. Il semble que la peinture soviétique, qui a d'ailleurs éliminé toute trace de folklore, soit devenue un moyen d'information sur le présent ou le passé, et l'instrument propice à communiquer un certain optimisme : bref, une sorte de super-journal-illustré-en-couleur.



Le Moal : Paysage d'Ardèche. *1957. 100×81 cm. Pavillon français.*


Lassaw : Métamorphose. *Sculpture. Pavillon des Etats-Unis.*

On pourrait lier ces caractères de la peinture soviétique aux facteurs idéologiques et économiques. Cependant les conclusions d'une analyse purement économico-politique seraient infléchies par l'exemple des autres démocraties populaires, où règne un climat tout différent dû, sans doute, à la solidité des traditions anciennes et liées à l'histoire de l'Occident. Les Hongrois restent fidèles à l'esprit surréalisant de Tivadar (1853-1919). Ils exposent, par ailleurs, un grand panneau peint dans un style qui s'inspire de Picasso avec humour, mais aussi sans grande originalité. En revanche, les réalisations de la Tchécoslovaquie comptent parmi les plus

Soulages : Peinture. *Mars 1958. 116×81 cm. Pavillon français.*

intéressantes de l'exposition. Le hall d'entrée déroute avec ses bronzes anachroniques enfermés dans de curieuses formes géométriques. Mais quelques dizaines de mètres plus loin, on aperçoit une remarquable verrière dressée en épi au milieu d'une salle. Elle joue sur plusieurs plans engendrés par les plombs dont la fonction est complètement renouvelée. Dans cette œuvre, commandée spécialement pour l'exposition, le jeune peintre Kotik a représenté les 4 éléments : mais la stylisation est telle que, finalement, l'émotion du spectateur procède du seul rapport des formes et des couleurs d'une extrême intensité. Quelques autres pièces exposées permettent de conclure à une véritable *Re-naissance* de l'art du verre, sans exemple dans les autres pavillons (et en aucun cas dans la chapelle du Vatican aux vitres si gratuitement et froidement colorées).

A l'étage on trouvera deux types de peintures ; les scènes champêtres de Fulla émanent d'un art franchement populaire, très stylisé, et dont l'humour, proche de celui de Chagall, peuple le ciel de chevaux et colore identiquement animaux et violons en vert ou en violet.

Certes le contraste avec celles-ci est encore plus éclatant dans le pavillon yougoslave. La peinture est ici souvent directement inspirée par l'Ecole de Paris : elle est représentée par quelques toiles à tendance abstraite et surtout par un certain surréalisme mi-poétique, mi-métaphysique. La sculpture, sous ses formes non figuratives, présente une originalité plus grande. A cet égard, il faut citer une composition due à Bogojevic, l'architecte du pavillon, et surtout le vaste relief du jeune sculpteur Damonja, qui allie des lames de verre et de belles formes métalliques.

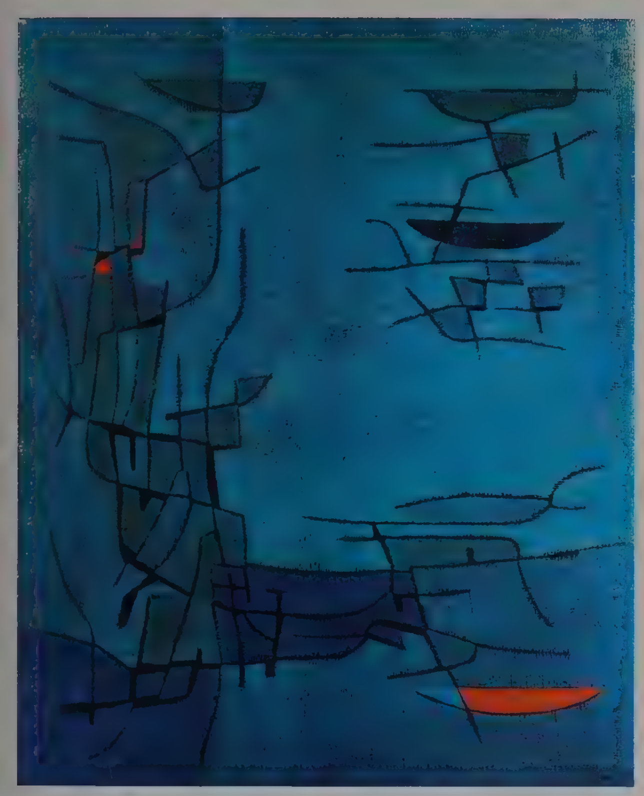
Ces brèves analyses montrent la vitalité de l'art non figuratif dont le flot a, depuis la dernière guerre, conquis presque tous les pays à l'exclusion de l'URSS. Certaines formes plastiques ambiguës et syncrétiques sont également révélatrices de cette attraction. Citons tout d'abord le témoignage du Vatican. Devant l'église de Bruxelles, on tente de se réconforter en pensant à Assy, à Ronchamp. Mais le Christ de Germaine Richier a été expulsé de l'église d'Assy, alors que Bruxelles accueille dans sa chapelle aux stalagmites de stuc, un Christ en bronze doré dont on a cru qu'il suffisait de désarticuler les bras pour qu'il fût actuel.

En revanche, dans de nombreux cas, le folklore a su accueillir et intégrer l'art actuel. Ainsi, au pavillon du Canada, le jeune sculpteur Archambault a réalisé un mur de 40 mètres de long en encastrant des éléments de terre cuite dans une structure en aluminium anodisé. La terre cuite, tantôt peinte, tantôt sculptée en relief ou négligemment égratignée, décrit la vie canadienne. Le style est assez composite et mêle des figures inspirées par Picasso à des formes folkloriques ou à des symboles universels. Finalement, un jeu s'établit entre les éléments figuratifs et abstraits ; il est facilité par un cadre métallique moderne et un matériau antique, la brique. Au pavillon turc, un mur (de Bedri Rahmi) également, reprend la technique classique de la mosaïque pure pour nous décrire la vie de ce temps. Ici encore, les formes folkloriques franchement figuratives (groupes de danseurs) s'allient aux symboles et aux signes qui évoquent parfois Miro.

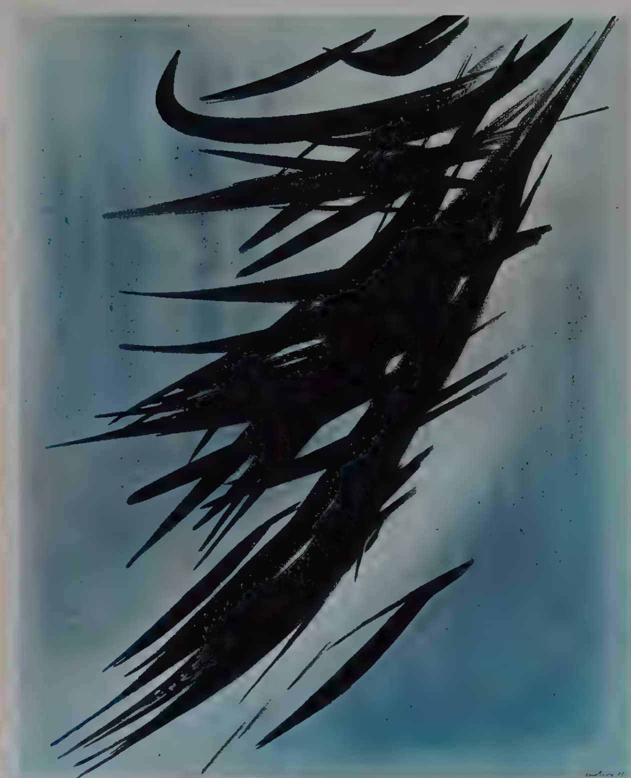
Bien des éléments manquent pour que cette description soit complète. Il faudrait signaler un peu partout la présence de la tapisserie. Au pavillon français, l'influence de Lurçat est sensible chez presque tous les artistes, et



Manessier : Le Bout de la Jetée. *56×57 cm. Coll. part. Pavillon français.*



Singier : Provence III. *1958. 100×81 cm. Coll. H.D., Paris.*



Hartung : Peinture. *1958. 92×73 cm. Coll. part. Pav. français.*

on regrette que Lurçat lui-même soit représenté par une œuvre assez quelconque, de petite dimension, et non par une de ses monumentales compositions d'autrefois. Sa marque se retrouve au Portugal, dans l'œuvre de Viera, tandis qu'au pavillon suisse Bodmer joue avec succès sur des thèmes cubistes.

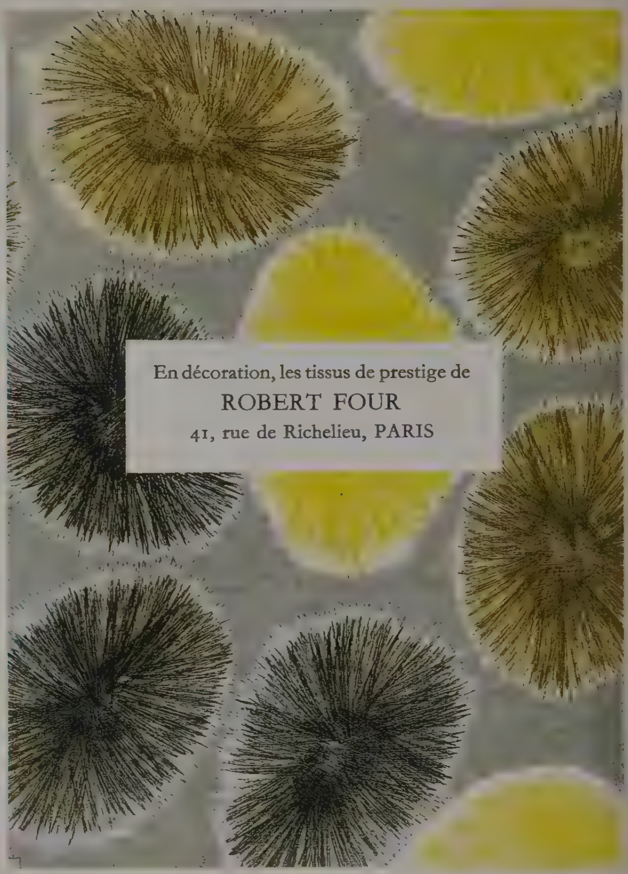
Il faudrait énumérer les sculptures dont l'éparpillement ne masque pas la parenté : d'emblée l'œil rapproche la sculpture de Muller (Suisse) de celles de Roel d'Haese (Belgique) ou de Lipton (USA). Il faudrait citer les grandes fresques géométriques parfois un peu froides qui ont reçu des fonctions architecturales dans de nombreux pavillons : l'une des plus réussies est celle de Jean David pour le pavillon Israélien.

Au milieu de cette Babel plastique, on déplore le silence ou la contribution trop partielle des pays non occidentaux à anciennes cultures et où l'introduction de la civilisation machiniste a suscité de multiples problèmes. Parmi les pays d'Amérique latine, le Mexique propose simplement, sur une de ses façades, une fresque gigantesque d'Orozco : son expressionnisme réaliste dérive de l'art populaire. Le Vénézuéla étonne avec deux compositions de Soto, qui fait jouer de façon presque insupportable pour l'œil, des raies noires et blanches sur différents plans superposés, dans un style qui rappelle les recherches de Vasarely. L'Argentine est silencieuse et de même le Brésil qui offre cependant, avec son pavillon, une des architectures les plus pures de l'exposition. En y contemplant les photographies des réalisations architecturales du Brésil, devant cette mutation subie sur le sol brésilien par les formes importées d'Europe, on regrette d'être condamnés à ignorer le sort de la peinture et de la sculpture dans ce pays. Il est également décevant que les Japonais ne nous aient pas exposé le conflit qui oppose actuellement la tradition et les apports les plus modernes de l'Occident. F. C.



Pignon : Port de Bandol. *1957. 73× 92 cm. Coll. part. Pavillon français.*





Si vous avez ou si vous rêvez d'une maison de week-end ... voici les adresses qui vous intéresseront:

Au Château

La chambre à coucher (page 65) : *Tapis de fourrure blanc, peau d'ours :* Napp, 26, Fbg Poissonnière ; *Descente de lit mouton blanc :* Levieil, 102, rue du Fbg Saint-Honoré.

Sur la coiffeuse : *Petites boîtes romantiques en écaille et argent :* J. Deniau, 24, rue Boissy-d'Anglas ; *Bougeoir en métal doré :* Boutique Christian Dior, 18, rue François Ier ; *Coffret en cristal taillé :* Cristal et Bronze, 27, rue de Varenne.

Sur les tables de chevet : *Lampes-bougeoirs en argent :* Raoul Guiraud, 90 rue de Grenelle ; *Petit vase en porcelaine blanche :* Talma, 10, rue des Saints-Pères.

Au Boulanc

Le studio (page 66) : *Table basse à plateau de tôle :* Air de Chasse, 8, rue des Saints-Pères ; *Tonneau à whisky anglais en argent :* J. Deniau ; *Cendrier trompe-l'œil en pierre dure :* Boutique Christian Dior ; *Vase réversible en verre italien :* Primavera, Grands Magasins du Printemps.

Sur le bureau : *Ecritoire en corne et ivoire :* Air de Chasse ; *Encrier en émail blanc :* Raoul Guiraud ; *Lampe à colonne surmontée d'une mappemonde et loupe à manche de corne :* J. Deniau ; *Grand cendrier d'argent :* Kirby Beard, 5, rue Auber.

La chambre à coucher (page 66) : *Tabouret directoire en X :* Raoul Guiraud ;

Sur la coiffeuse : *Boîte à poudre, petit vase, boîte à cigarettes en cristal taillé :* Cristal et Bronze.

La chambre d'enfant (page 67) : *Descente de lit mouton blanc :* Levieil ; *Lampe de chevet :* Porcelaine de Paris, 8, rue de la Pierre-Levée ; *Table de chevet, chaise de bois et paille, porte-manteaux :* Au Berceau de France, 1, rue Gozlin (angle 145, Bd Saint-Germain) ; *Petit fauteuil et tabouret en corne :* Air de chasse.

Au mur : *Reproduction de Paul Klee :* Ets et Editions Braun, 18, rue Louis-le-Grand.

La salle à manger (page 68) : *Plateau d'osier :* Galerie du Siècle, 168, Bd Saint-Germain.

Sur la cheminée : *Urnes d'apothicaire :* Primavera ; *Bols en grès :* Steph Simon, 145, Bd Saint-Germain.

Le Jardin (page 69) : *Meubles de jardin en bois :* Maison et Jardin, 38, rue de Courcelles ; *Pichet et verres :* Maison et Jardin ; *Chaise et coussin de fibre :* Primavera.

Le café (page 69) : *Nappe imprimée :* Paule Marrot, 16, rue de l'Arcade ; *Service à café en grès :* La Demeure, 30, rue Cambacérès ; *Cuillers à moka en vermeil :* Christofle, 8, rue Royale.

Au Menneley

La salle à manger (page 70) : *Serviettes et sous-assiettes tissés à la main :* La Demeure ; *Pyramides en faïence :* Jansen Boutique, 9, rue Royale ; *Couverts :* Le Couteau de Thiers, 56, rue de l'Arcade ; *Verres :* Christofle ; *Urne à cigarettes :* Boutique de Fauchon, 26, place de la Madeleine ; *Salière d'argent :* J. Deniau ; *Tapis de la Bidassoa :* Home Textile, 22, rue de Passy.

Le petit déjeuner (page 70) : *Tête-à-tête et canard en métal argenté :* Dona Carlotta, 22, rue François Ier ; *Tables gigognes :* Boutique de Fauchon.

Le salon (page 71) : *Toile de Jouy «Découverte de l'Amérique» :* Burger et Cie, 39, rue des Petits-Champs ; *Petites tables acajou :* John Devoluy, 3, rue Jacob ; *Gravure Louis XIV :* Gilberte Cournand, 20, place Dauphine ; *Lampe à pied en faïence :* Wertheim et Cie, 21, rue Bonaparte ; *Lampe à colonne :* Ronia, 40, rue Bonaparte.

La chambre à coucher (page 72) : *Couvre-lits percale glacé :* Ets Coates; 20, rue des Petits-Champs ; *Table de chevet :* Devoluy ; *Vase suédois :* Talma ; *Bougeoir et cendrier métal argenté :* Boutique Christian Dior.

O-20-100-O

La forge (page 72) : *Table basse :* Steph Simon ; *Fauteuil :* Galerie du Siècle ; *Couvre-lit en tissu imprimé :* Pierre Frey, 47, rue des Petits-Champs ; *Fourrure :* Napp ; *Tableaux de fleurs séchées :* Dedeban chez Primavera.

Sur la table : *Fontaine à whisky en verre :* J. Deniau ; *Boîte à cigarettes :* Primavera.

L'OEIL *aux aguets*



▲
Vases muraux en porcelaine blanche. 3600 fr. Talma. *Tissus d'ameublement. Cadeaux. 10 rue des Saints-Pères, Paris. Lit. 10-89.*



▲
Plat ovale rustique. 38 cm. 3750 fr., rond 30 cm. 3360 fr. Légumier 18 cm. 2750 fr. Pelle à frites, 1530 fr. Louche à fruits, 1400 fr. Brise-glace 840 fr. Tous ces objets sont en acier massif inoxydable « Uginox ». Le Couteau de Thiers, *Coutellerie-Orfèvrerie. 56, rue de l'Arcade, Paris VIIIe. Tél. : Lab-84-97.*



▲
Service fumeur Napoléon III. Air de Chasse. *Cadeaux et bibelots de chasse et de campagne. 8, rue des Saints-Pères, Paris. Lit. 65-68.*





◄ *Noix de coco à monture argent. XVIIIe siècle.* Jean Deniau. *Bibelots anciens et modernes. Décoration. 24, rue Boissy d'Anglas, Paris. Anj. 72-77.*

A l'extrême gauche :

Ensemble de céramique blanche. Pyramide de fruits et fleurs. Dona Carlotta. *Cadeaux, décoration, antiquités. 22, rue François 1er, Paris, Ely 04-59.*

L'ŒIL *aux aguets*

Dans une maison de campagne aux environs de Paris, Noëlle Laurens *a réalisé à peu de frais un décor agréable. Du papier adhésif à motif de faux marbre habilement disposé sur la porte, les marches et la plinthe, un taffetas bon marché heureusement drapé ont été ses matériaux.*

La photographie fournit un élément nouveau de décor mural. Le triptyque ci-dessous, proposé par Philippe Molinard, *mesure 150 × 60 centimètres. Il est monté sur bois et coûte 30 000 francs. Tous les formats et tous les sujets sont possibles.* ▼









L'antiquaire-décorateur R. Le Brun *a recouvert de boiseries les murs du living-room de la maison (ci-dessus) construite par* F. Keutter *à Uccle dans les environs de Bruxelles. Des meubles anglais : petit bureau, table basse et secrétaire, s'accordent avec un canapé confortable et des fauteuils recouverts de tissu fleuri.* ►



LE BRUN

ANTIQUITÉS · DÉCORATIONS



BRUXELLES

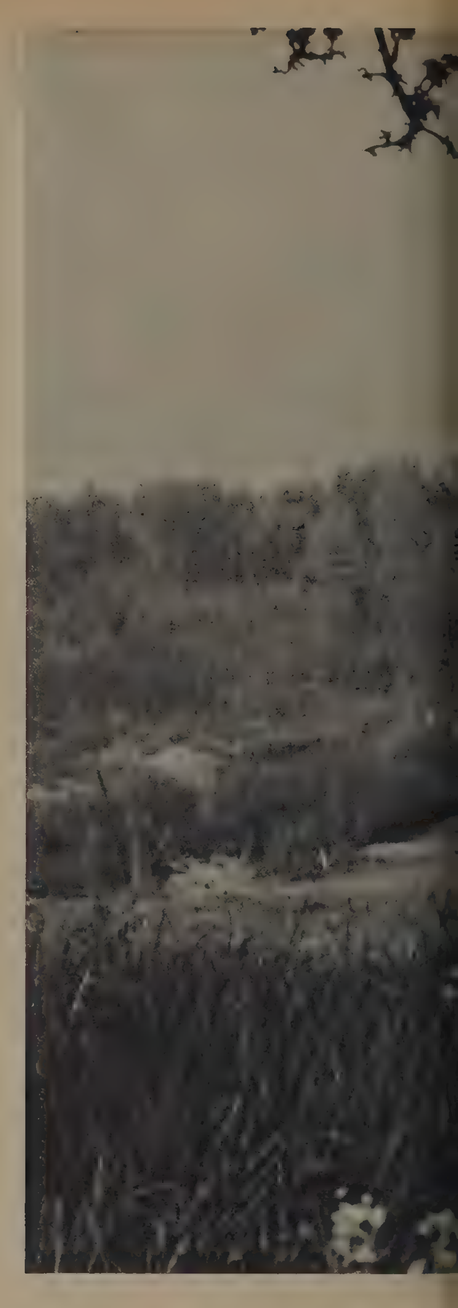
12 et 14, BOULEVARD DE WATERLOO

Tél. 12 47 04
11 30 17

L'ŒIL

DU DÉCORATEUR

Reportage photographique Claude Michaelides



Si vous avez ou si vous rêvez d'une maison de week-end, celles-ci, aménagées par des Parisiens dans le même hameau d'Ile-de-France, pourront utilement vous guider



Le village de Verderonne est si petit qu'il faudrait une loupe puissante pour le découvrir sur une carte de l'Ile-de-France, à quelques kilomètres de la petite ville de Liancourt, dominée par la bienveillante effigie du duc philanthrope auquel elle doit son nom. Le hameau repose au creux d'un vallon parmi des prairies flanquées de collines boisées. Verderonne consiste en quelques maisons, modestes, mais presque toutes d'une jolie construction ancienne, rassemblées autour d'une église et d'un tabac - buvette - épicerie. Quelques champs coupés de haies séparent le village de l'imposant château, d'ordonnance classique, reconstruit au XVIIIe siècle, flanqué de tours Renaissance et entouré de douves prolongées par un étang. Une double rangée d'arbres, qui formait autrefois une allée majestueuse, disparaît aujourd'hui dans un fouillis de broussailles et d'arbustes. Une belle demeure du XVIIIe siècle, quelques maisons de paysan et une vieille forge sont rassemblées autour du parc du château. Tous ces bâtiments, construits en pierre d'Ile-de-France d'un blanc gris, sont maintenant habités pendant les vacances et aux fins de semaine par des Parisiens. Bien que très voisines, ces maisons sont d'esprit et d'échelle



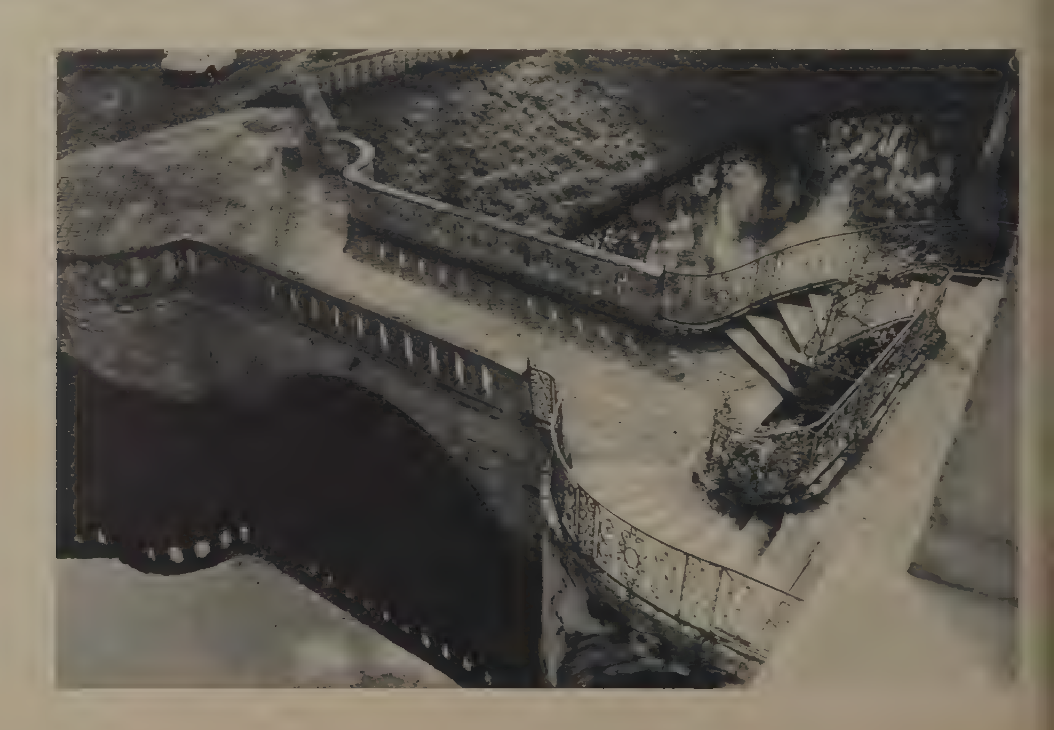
très différents et chacune d'elles représente une solution originale aux frivoles mais captivants problèmes que posent l'installation d'une maison et la réception d'amis à la campagne.

L'actuel propriétaire du château appartient à la troisième génération de la famille qui l'acheta au comte d'Andlau quand, en 1830, celui-ci accompagna Charles X en exil. L'un des ancêtres de la famille d'Andlau avait acquis le château, qui donna son nom au hameau, du premier propriétaire du domaine, le marquis de Verderonne. Le marquis semble avoir été un homme séduisant et sympathique. Lorsqu'un incendie eut détruit de fond en comble sa demeure, dont les fondations dataient du Moyen Age, il décida de rebâtir une habitation de plaisance accordée au goût qu'on avait alors pour les plaisirs de la vie et digne de ses moyens financiers. Les travaux durèrent sept ans et, tout comme aujourd'hui, coûtèrent beaucoup plus qu'on ne l'avait prévu. A leur achèvement, en 1737, le marquis était ruiné et le château dut être vendu aux enchères.

La maison offre l'intérêt particulier d'avoir conservé, malgré les dégâts causés par le froid et l'humidité pendant la dernière guerre, son mobilier et les tableaux qu'on y avait primitivement accrochés. Les Verderonne possédaient en effet une centaine de toiles du XVIIe siècle. Les d'Andlau, d'origine alsacienne, alliés à des familles flamandes, installèrent au château des meubles Louis XV provinciaux et robustes ; ils y ajoutèrent plus tard quelques pièces Louis XVI, exécutées dans des ateliers parisiens. *(Suite en page 73.)*

Serré autour de son église dans un creux de vallon verdoyant, Verderonne est, à l'écart des grandes routes, admirablement protégé contre les indiscrets.

Le château auquel le pays doit son nom a été reconstruit au XVIIIe siècle. Une tour de guet octogonale à l'entrée des communs témoigne encore de ses origines moyenâgeuses. A la Renaissance, un des seigneurs de Verderonne mit sa demeure au goût de l'époque avec quatre tours d'angle et un pont-levis sur les douves. Sous Louis XV, le seigneur de Verderonne devenu marquis, comme c'était l'usage alors, réaménagea le château qui avait été gravement endommagé par un incendie. Il rêvait de fêtes somptueuses et décora les salles de sa demeure de fresques allégoriques dont quelques traces subsistent encore. Trop ambitieux, il dut abandonner, après sept ans de travaux, l'entreprise qui l'avait ruiné et le comte d'Andlau acquit aux enchères le domaine. Cent ans plus tard, celui-ci devait passer aux mains de la famille à laquelle il appartient encore. Le château est entouré de douves prolongées par un étang. Le document reproduit ci-dessous montre le pont aux balustrades Louis XV conduisant au double perron.



Photographiée d'une des fenêtres du château, cette petite île dont les saules pleureurs filtrent les rayons du soleil compose un paysage romantique à souhait.



Une des trente chambres à coucher du château. Leurs meubles sont là depuis près de deux siècles. Lit à baldaquin et fauteuil Louis XVI provincial. Ciel de lit et rideaux, fauteuils et couvre-lits en cotonnade jaune imprimée de fleurs brunes. Coiffeuse en marqueterie Louis XV. Beau « parquet de Versailles » sur lequel on a jeté un tapis de fourrure blanc. Sur la chaise longue Louis XV, quelques-uns des nombreux livres romantiques de la grande bibliothèque du château.



◄ *Le studio du maître de maison au Boulanc (voir page ci-contre). Comme dans toutes les pièces de la maison, les plafonds ont été décapés pour retrouver les poutres et les murs sont passés à la chaux. L'aménagement de cette pièce est essentiellement masculin; le sofa et les rideaux sont en grosse toile grise soutachée de blanc. Au mur, des gravures de Piranèse encadrées de noir (on peut en acquérir d'analogues à peu de frais à la Chalcographie du Louvre). Le fauteuil confortable est recouvert de velours côtelé bleu vert sombre et garni de franges. Le tapis de paille, fait d'un assemblage de grands carrés, a été trouvé en Allemagne. Au premier plan, un amusant et confortable fauteuil anglais du XVIIIe siècle, en acajou canné. Les sièges de ce type étaient conçus pour le climat chaud de l'Inde, leurs accoudoirs très longs permettant d'y étendre les jambes. Table basse faite d'un plateau de tôle sur un piètement de cuivre pliant. Tonneau à whisky anglais ; grand vase réversible italien, en forme de diabolo.*

La chambre à coucher de la maîtresse de maison est d'un style rustique et frais. Le couvre-lit et les rideaux en toile à matelas grise et blanche bordée de pompons blancs s'accordent aux murs blanchis à la chaux et aux poutres apparentes. Au sol, un tapis du Cachemire en laine blanche brodée de fleurs multicolores. Grands voyageurs, les occupants du Boulanc ont rapporté de leurs périples bien des éléments du décor de leur maison. Coiffeuse Directoire et tabouret en X. Fauteuils Louis XVI peints en blanc et tapissés de velours frappé jaune.

Bâti sous Louis XIII, le Boulanc a été reconstruit sous Louis XV après un incendie. Les proportions en sont simples et harmonieuses. Murs de pierre grise, toits d'ardoise. Ce qui était autrefois une cour de ferme est devenu un jardin charmant et retiré dont la pelouse épaisse est bordée de massifs multicolores.



◄ *Le lit de la chambre d'enfant du Boulanc est placé dans une petite alcôve. Le couvre-lit et les rideaux qui ferment l'alcôve sont en reps rouge à pompons verts. Table de chevet et chaise en bois et raphia. Petit fauteuil et tabouret en corne, recouverts de velours vert. Le porte-habits en métal à boules de bois peint de couleur vive a l'aspect d'une structure d'atome. Au-dessus du lit, une reproduction du* Gilet Rouge *de* Paul Klee.



L'ancienne cuisine du rendez-vous de chasse a été transformée en salle à manger. Au-dessus de la cheminée, une grande peinture française ou flamande du XVIIe siècle montrant un étalage abondant de viandes, de légumes et de fruits. Deux autres toiles de ce genre, représentant des poissons et des fleurs, sont encore au Boulanc. Les trois étaient à l'origine accrochées dans la salle à manger du premier étage où elles avaient été placées dès leur acquisition, au XVIIIe siècle. Les poutres apparentes ont été peintes en ocre pâle, le sol a conservé son carrelage ancien rouge. Les chaises rustiques à dossier arrondi ont été copiées sur des modèles de tabourets à traire du XVIIe siècle, trouvés dans la propriété. Rideaux en grosse toile gris-bleu clair. Sur la cheminée, jarres d'apothicaire en verre italien vert et coupes de céramique.

▲
La plus grande part de la vie au Boulanc se passe dehors. Sur l'herbe épaisse du jardin, devant l'aile Louis XV des communs, sont disposés des meubles de jardin en bois peint, garnis de coussins tendus de toile vive. La chaise de paille et les coussins posés sur le gazon proviennent du Portugal. Pichets et verres italiens.



Le café est servi dans le jardin du Boulanc. Nappe de toile imprimée, service moderne en grès et cuillers à moka en vermeil.



Tête-à-tête fin de siècle pour un petit déjeuner romantique. Des fleurs mauve pâle à tiges vertes forment les tasses, la théière et le sucrier; couteaux et cuillers en métal doré. Un canard en argent renferme dans ses ailes déployées les œufs tout frais de la campagne; des œufs dorés contiennent le sel et le poivre. Tables gigognes en bambou. Fauteuil de rotin.

◄ *Au rez-de-chaussée du Menneley (voir ci-contre) on a créé une grande pièce dont on voit sur notre document la partie salle à manger. Pour pouvoir accueillir un plus grand nombre d'amis et pour faciliter le service — la porte à gauche est celle de l'office communiquant avec la cuisine —, on a placé une longue table sur tréteaux devant une banquette de bistrot accrochée au mur. La banquette est recouverte d'une toile de Jouy noir et blanc dont sont également faits les rideaux. Des assiettes de Creil (voir* L'Œil *n° 39), des napperons jaune et bleu et des pyramides de faïence blanche à décor de citrons, provenant du Portugal, composent un joli couvert de déjeuner. Une malle de matelot en bois de camphre trouvée chez un antiquaire parisien sert de coffre à bois. Au mur, une nature morte de Borès et, à gauche, des gravures de botanique allemandes du XVIe siècle.*

A travers les branches d'un poirier en fleurs, la façade du Menneley, petite maison de paysans datant du XVIIe siècle. Portes et fenêtres sont peintes en blanc.



Au rez-de-chaussée du Menneley, le coin salon. On a utilisé pour recouvrir canapés et sièges la même toile de Jouy à motif « Découverte de l'Amérique » que dans le coin salle à manger (voir page ci-contre). Un tapis à entrelacs de fleurs et de feuillage s'accorde aux motifs végétaux de la toile de Jouy. Le poêle alsacien de porcelaine blanche est non seulement décoratif, mais capable de chauffer l'ensemble de la pièce. A droite, un siège de fumeur dont la forme amusante permet d'étendre ses jambes; il est garni de cuir rouge. Au-dessus du sofa, une gouache de ◄ *Léger, à droite une gravure Louis XIV.*



L'ancienne forge de Verderonne, dont on voit l'extérieur page ci-contre, s'appelle encore 0-20-100-0 («Au vin sans eau»): le forgeron y tenait autrefois un débit de vin. Elle est devenue la salle de séjour dans laquelle un ménage de jeunes journalistes parisiens accueille ses amis. Les soufflets énormes et tout le mécanisme de la forge sont demeurés à leur place. Sur la table basse moderne en bois naturel, une fontaine à whisky en verre. Fauteuil à piétement métallique et siège de toile bleu dur.



Au Menneley, une série de gouaches originales pour des gravures populaires du Second Empire a servi de point de départ à l'aménagement de la chambre à deux lits du premier étage. De plantureuses beautés coiffées d'anglaises s'y exercent aux joies de la bicyclette ou du bain de mer. Un paravent fin-de-siècle et des dessus de lit en percale glacée à motifs de rayures et de fleurs s'accordent à l'esprit des gravures.



Sur la façade de l'ancienne forge (voir page ci-contre), on lit encore, gravé dans la pierre, O-20-100-O.

Suite de la page 63

Le château dut à une chance exceptionnelle de n'être pas pillé pendant la Révolution. Tandis que les propriétés voisines étaient mises à sac, Verderonne resta intact et les d'Andlau, à leur retour d'émigration, retrouvèrent tous leurs biens préservés.

Au XIXe siècle, leurs descendants transformèrent les jardins à la française en parc romantique, dans le goût anglais, avec une île boisée au milieu de l'étang.

La châtelaine actuelle est à la tête d'une nombreuse famille ; elle habite Paris et passe le week-end et les vacances dans sa propriété, entourée de ses enfants et petits-enfants. Elle a entrepris la tâche héroïque de restaurer le château après des années d'abandon.

Lorsqu'il y a cinq ans, une de ses filles se maria, elle s'installa avec son mari au Boulanc, qui dépendait du château. Cette demeure avait appartenu au sieur du Boulanc, dont on peut voir encore la pierre tombale à l'église du village. Celui-ci, qui faisait partie de la maison de Monsieur, frère de Louis XIII, s'était fait construire une gentilhommière entre 1635 et 1650. L'édifice dut probablement être détruit par un incendie, car les archives rapportent qu'on la rebâtit en 1702 et qu'on y ajouta alors des communs. Le dernier sieur du Boulanc mourut en 1720 sans laisser d'héritier ; la gentilhommière fut alors rachetée par les châtelains. Depuis un demi-siècle, en dépit de l'élégance et de la pureté de son architecture, le Boulanc était devenu, d'abord un rendez-vous de chasse rarement utilisé, puis une ferme.

Les habitants actuels ont entrepris de restaurer la maison, ouvrant des portes-fenêtres, faisant disparaître les grilles extérieures des fenêtres et les plâtres des plafonds pour en dégager les poutres.

Les propriétaires du Boulanc ont installé leur demeure en se laissant guider par l'harmonie de ses proportions et la pureté de ses lignes ; un sobre confort y règne ; les murs passés à la chaux contrastent avec les poutres apparentes du plafond, le rez-de-chaussée conserve encore son ancien carrelage rouge. L'ensemble, volontairement dépouillé, comporte peu de meubles et d'objets. Comme la plupart des ménages modernes, les propriétaires, qui habitent Paris, ont voulu installer une maison facile à ouvrir et à fermer et dont l'entretien réclame un minimum de domestiques.

De proportions beaucoup plus modestes, le Menneley était au XVIIe siècle une petite ferme ; elle a aujourd'hui l'aspect d'une maison de curé qu'habite depuis trois ans un ménage d'éditeurs parisiens. Au rez-de-chaussée, pour donner une impression d'espace, on a abattu le mur qui séparait les deux petites pièces du rez-de-chaussée, créant ainsi un living-room de belles proportions. L'une des extrémités de la pièce est réservée à la partie salle à manger. Dans le coin salon, des meubles, qui ne sont pas de qualité exceptionnelle, mais qui ont tous été choisis avec amour chez des antiquaires de Paris ou d'Ile-de-France, entourent un poêle du XIXe, acquis lors d'un voyage en Alsace.

Une maison basse derrière le pigeonnier du château, autrefois le domaine du forgeron du village, est habitée aujourd'hui par un couple de jeunes journalistes. Elle a hérité son nom, « O-20-100-O » du temps où le forgeron y tenait un petit débit de vin et où les gros bonnets du village en plaisantaient.

La vieille forge avec sa profonde cheminée que surmonte une paire de soufflets énormes sert aujourd'hui de living-room. Le jeune ménage et ses nombreux amis viennent à chaque week-end y écouter des disques, danser ou pique-niquer autour de l'âtre.

Si vous voulez en savoir davantage

... reportez-vous à la page 58.



A Bruxelles

dans cent pavillons

L'ŒIL

a choisi

les formes utiles

les mieux adaptées

à votre usage

quotidien

Le décor de la maison n'est pas le thème essentiel de l'exposition de Bruxelles. Dans ce gigantesque et monstrueux caravansérail international où le meilleur côtoie le pire, ce qui frappe tout d'abord — après les architectures — ce sont les réalisations de la science et de la grande industrie : le microscope protonique, « la Caravelle », les locomotives Diesel, les tracteurs soviétiques, la maquette du Spoutnik, le circarama... et même les photographies géantes qui déploient sous nos yeux les panoramas des villes les plus audacieuses du monde.

Tout ceci, qui détermine ou constitue la physionomie spécifique de notre

◄ *L'Allemagne présente une variante de ces* plafonniers tubulaires, *désormais classiques, dont le fil de suspension de longueur variable permet de modifier la position. Ceux-ci sont faits de deux cylindres concentriques : le premier, intérieur, en matière plastique opaque, diffuse une lumière douce, le second, en matière plastique transparente, est purement décoratif.*

Enquête de Luce Hoctin

Inspiré des lampions japonais, mais de création finlandaise ce plafonnier *est formé de lames de contreplaqué se chevauchant.* ▲

temps relègue quelque peu dans une ombre discrète les objets plus modestes dont s'entoure notre vie quotidienne. Ils sont là pourtant, groupés parfois en ensembles : appartements-types de France, d'Allemagne ou des Etats-Unis... dispersés le plus souvent, éparpillés à travers cent pavillons où nous nous sommes efforcés de les dépister.

Il est remarquable que ce soit d'abord des architectures que nous viennent les enseignements les plus significatifs, les plus universels, valables même pour l'ensemble des objets usuels. A savoir qu'il est généralement difficile de noter de véritables innovations formelles (le pavillon français, avec l'architecture de Guillaume Gillet, celui de Le Corbusier, le pavillon des USA exceptés) et que les plus réussies ou les plus plaisantes d'entre elles ne font que cristalliser un état de fait : le goût du fonctionnalisme, des demeures et des objets aux lignes pures et sobres, bien agencées, ordonnées et pratiques. Mais en même temps, que l'extrême diversité des matériaux employés offre une gamme de possibilités qui tempère heureusement ce que la rigueur et la précision des structures risquerait d'entraîner de monotonie et de sécheresse. On est surpris et charmé de voir à Bruxelles combien les décorateurs, les artisans, comme les architectes s'efforcent d'unir les ressources des matériaux anciens à celles des matériaux nouveaux, et le parti qu'ils en tirent. Béton précontraint, ciment armé, polyesther, aluminium, fer, bois, cuir, verre, etc..., sont utilisés en combinaisons multiples et souvent fort heureuses, non seulement pour les architectures extérieures, mais pour les agencements intérieurs — escaliers, passerelles, parois, sols, plafonds — pour l'organisation des appartements les plus simples et même pour la composition des meubles.

Ce que l'on constate donc, chez tous ceux qui se préoccupent d'organiser nos maisons, c'est moins le souci d'inventer des objets nouveaux que celui de modifier et d'animer par la diversité le décor de la vie. Rares sont désormais les parois unies et monotones, peintes de couleurs claires ou vives, les plafonds badigeonnés simplement de blanc. Les recherches se multiplient. Ce sont des





Ce tabouret d'osier tressé *présenté par le Japon peut être utilisé, recouvert ou non de coussins de couleur, soit dans des living-rooms, soit dans des jardins.* ►

◄ *Présentée par la Finlande, cette* théière *de terre cuite noire à anse d'osier confirme les mystérieux rapports de ce pays avec le Japon sur le plan des formes utiles.*

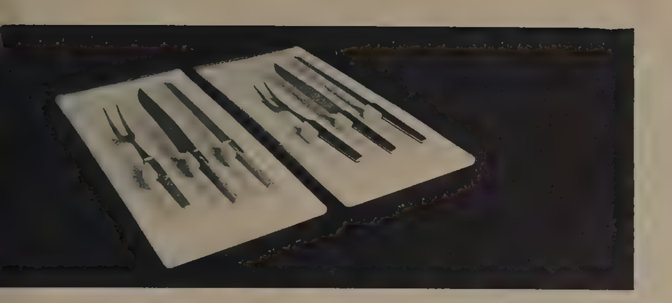
Page ci-contre, à gauche : *De création autrichienne, ce service à découper, à manches de bois ou de métal, est remarquable par l'élégance de ses formes.*

Page ci-contre, à droite : *Dernier progrès de la technique américaine, cette cuisinière est munie d'une horloge permettant de régler la mise en marche et la durée de cuisson pour chacun des brûleurs. Divers appareils ménagers, cafetière, grille-pain, poêle à couvercle, peuvent y être adaptés. La maîtresse de maison qui travaille peut ainsi régler la cuisson entière de son repas en quittant son appartement le matin. Elle trouvera à son retour les mets cuits à point.*

▲
La Tchécoslovaquie renouvelle par des formes modernes, les produits de son artisanat traditionnel, notamment la verrerie.



L'une des servitudes les plus impérieuses est aujourd'hui celle de l'espace réduit qui contraint architectes et décorateurs à la monotonie. Dans l'appartement pour budget moyen, présenté par la France, Monpoix a su allier l'élégance à la sobriété. Pour une chambre de jeune homme, il utilise l'espace au maximum en fixant d'un mur à l'autre une seule planche, massive, de bois clair, qui sert à la fois de sommier et de table de travail. Un matelas recouvert d'un tissu bleu, deux placards de rangement sous la planche, deux sources de lumière, donnent à cette chambre-cellule un aspect rigoureux mais confortable extrêmement séduisant.



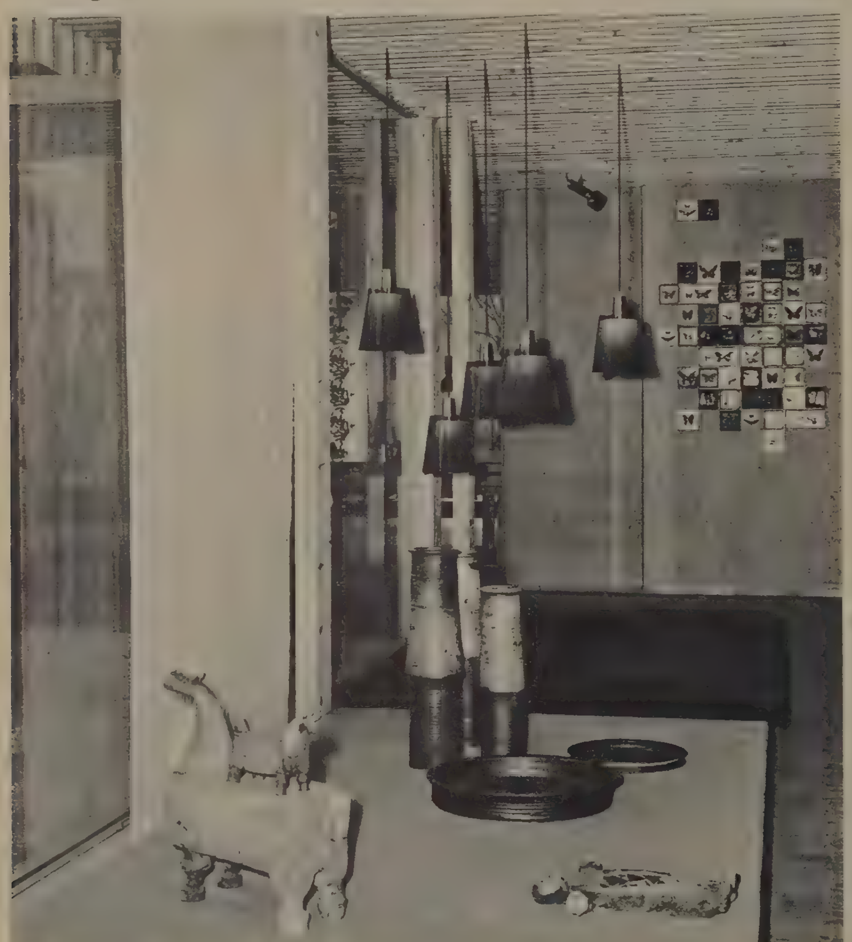


On constate à Bruxelles le souci général d'utiliser au maximum les ressources diverses des très nombreux matériaux dont disposent à notre époque architectes et décorateurs. Pour la chambre des parents de l'appartement de médecin, *présenté par la France, Alain Richard a composé un ensemble très sobre, mais élégant dont l'originalité réside justement dans les combinaisons ingénieuses de matières contrastées : bois, verre, haute laine et surtout aluminium, employé pour le plafond en lames mobiles. Certaines d'entre elles sont remplacées par du verre dépoli, camouflant des sources de lumière. L'éclairage peut être ainsi modifié à volonté.*

combinés de revêtements divers : peintures, tissus, contreplaqués, laques, des plafonds composés de lames d'aluminium ou de matières plastiques dont la légèreté et la mobilité permettent le remplacement par d'autres lames de verre dépoli par exemple, et des jeux d'éclairages à la fois efficaces et reposants, de travées de bois organisées en croisillons qui font renaître la chaleur et le confort des maisons d'autrefois. Mêmes innovations pour les parois de séparations réelles ou apparentes à l'intérieur des appartements ou des panneaux de plastique translucide, de verre coloré, de contreplaqués, des rideaux de bambous qui multiplient les effets toujours avec sobriété.



L'Angleterre a mis au point des services de table en mélamine *(matière plastique résistante à la chaleur et incassable) de forme séduisante et de couleurs très variées.*



L'usage systématique des couleurs pures, vives, contrastées semble peu à peu abandonné. On recherche généralement des accords plus subtils, sur des fonds sobres de tons clairs, de grisaille ou de bois brut, avec pourtant parfois des éclats stridents d'orange, de turquoise (ou d'autres couleurs), surtout quand il s'agit d'égayer l'espace réduit et l'ameublement sobre et modeste d'un appartement pour budget limité (ainsi dans « l'appartement moyen », présenté par la France).

Le Japon, qui expose à Bruxelles, comme il l'a fait à la Triennale de Milan, un ensemble d'objets en nombre limité, mais de goût parfait, dans une architecture d'une sobriété et d'une simplicité qui vont jusqu'à l'austérité, confirme l'influence qu'il exerce sur l'Occident. Il a sans aucun doute fortement inspiré la belle et rassurante architecture du pavillon allemand, à qui l'on ne peut reprocher que son manque de fantaisie et d'imagination. Et les plus beaux objets — généralement usuels — exposés par la Norvège et surtout par la Fin-



▲ *Un coin du* pavillon finlandais. *Les objets utiles ou décoratifs présentés s'inspirent parfois des formes du folklore. Au plafond en lames de bois sont suspendues des lampes à abat-jour métallique. Des carreaux de mosaïque composent une paroi décorative modifiable à volonté.*

◄ *Produit de* l'artisanat portugais, *ces flacons de forme presque ovoïde, en verre épais, posés sur de hauts supports métalliques, évoquent les amphores antiques.*

Les recherches plastiques pénètrent de plus en plus le domaine des appareils sanitaires. Ce lavabo, *présenté par le pavillon belge des Arts du Feu est d'une forme légèrement désaxée inspirée sans doute par la sculpture contemporaine. La robinetterie aux poignées en étoile est fixée sur la droite, afin de laisser le maximum de place pour les objets de toilette.* ►





◄ *L'Allemagne, plus encore que la plupart des pays, a adopté « la conception de la forme pure » issue des théories du Bauhaus. Ce très simple* service de porcelaine blanche *en est un exemple.*

Ces grands cierges de paille tressée, *semblables à des bouquets baroques que l'Espagne tout entière exhibe le jour des Rameaux, sont d'une valeur décorative incontestable. Il est bon que de temps à autres quelque objet irrationnel, folklorique ou artisanal. vienne rompre la rigueur et la monotonie de la maison moderne.*



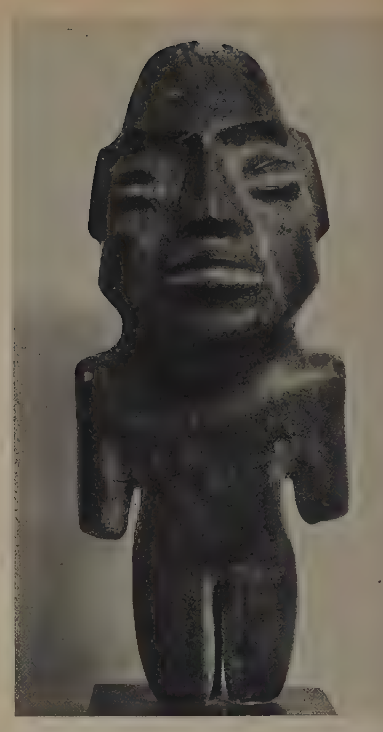
Les plafonds *du pavillon de la Norvège* ► *sont faits généralement d'une matière plastique nouvelle (cookon) d'un prix de revient modéré, qui laisse filtrer la lumière et crée une atmosphère presque ensoleillée. Une innovation : un mince* montant de matière plastique transparente *soutient les solides et larges poutres auxquelles s'accroche la charpente. Les tables d'exposition, de sapin clair, sont basses, spacieuses, proches parentes des tables japonaises.*

lande, dévoilent une étrange parenté, — faite d'une fraternité ancestrale, ou d'une imitation intelligemment assimilée — avec ceux qu'il présente. Telle tasse, telle théière de terre cuite noire, telle table basse de sapin clair massif, évoquent irrésistiblement, dans l'un et l'autre de ces pavillons, les mêmes tasses, les mêmes tables, les mêmes théières, du pavillon japonais.

Les demeures d'aujourd'hui sont donc généralement assez semblables les unes aux autres, autant que les choses qui les meublent ou qui les parent : claires, simples, un peu rigides, préoccupées avant tout d'un confort qui tient beaucoup plus à l'emploi de matériaux pratiques et résistants, au perfectionnement des appareils ménagers, aux astuces d'aménagements, à la présence de meubles pratiques et fonctionnels qu'à la somptuosité et à la sensualité des formes et des matières. Les lits n'ont plus guère de sommiers, ou bien ils se contentent de sommiers un peu rudes. Les fauteuils sont profonds, mais rarement moelleux. Les ressources inépuisables de la richesse et de l'imagination se mettent aujourd'hui d'abord au service des machines à laver, des cuisinières électriques perfectionnées et des installations pratiques. Elles dédaignent les raffinements superflus de la sensibilité et de l'extravagance.

La manière dont les objets sont agencés et présentés est, en fait, souvent plus importante que ces objets eux-mêmes. Les indéfinies possibilités des jeux de lumière contribuent fortement à enrichir ce que l'on pourrait appeler le maniérisme des temps modernes. Sans elle, tout ceci risquerait d'être fort sec et mortellement ennuyeux, de sombrer définitivement dans un fonctionnalisme sans espoir. Il est heureux, en outre, que persistent irrésistiblement des éléments un peu étrangers qui retrouvent aujourd'hui une nécessité nouvelle et, plus impérieuse que jamais, la présence des jardins intérieurs ou extérieurs (plantes vivaces, fleurs, etc...), celle des objets folkloriques qui introduisent dans des maisons trop sages une note de baroque ou d'irrationnel, celle enfin des œuvres plastiques, sculptures ou peintures, anciennes ou modernes, apparemment toujours présentes.

Objets précieux du marché parisien



Cette statuette en pierre dure trouvée dans une tombe de l'Etat de Guerero (Mexique) appartient à l'art Mezcala archaïque. Elle est donc antérieure au Xe siècle. Les œuvres de ce style et de cette importance sont de la plus grande rareté, la plupart étant traitées de façon très sommaire. Charles Ratton, *14, r. de Marignan.*





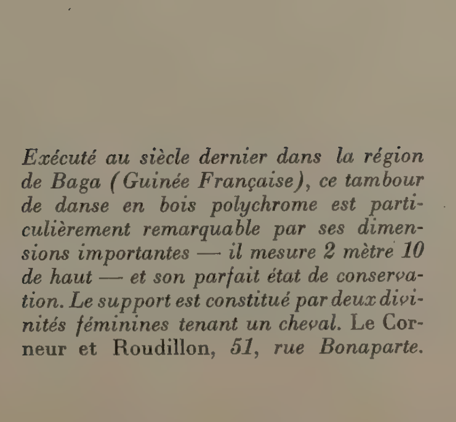
Exécutées probablement en Westphalie au début du XIVe siècle, ces très belles figures d'apôtres en bronze doré faisaient partie d'un reliquaire ou d'un devant d'autel. Quatre autres statuettes appartenant à la même série sont conservées dans une collection suisse et au Musée de Chicago. Hauteur : 32,5 centimètres. Wertheimer, *24, avenue Matignon.*

Ces statuettes des Quatre Saisons en ivoire, d'une merveilleuse finesse, — reproduites ci-contre et ci-dessous) — ont été offertes à la reine Marie-Antoinette par la ville de Dieppe. Le travail de l'ivoire fut pendant plusieurs siècles une spécialité dieppoise. Les navires y rapportaient d'Afrique du Sud la précieuse matière que travaillaient sur place des artistes réputés dans toute l'Europe. Jean-Antoine Belleteste, l'auteur de l'ensemble exceptionnel reproduit ici, fut le plus célèbre représentant d'une dynastie fameuse. Il reçut à plusieurs reprises d'importantes commandes de la ville, exécuta des portraits en buste, des bas-reliefs, des statuettes allégoriques et copia notamment, en ivoire, certaines statues du parc de Versailles. Les Quatre Saisons, offertes à Marie-Antoinette, furent acquises plus tard par l'impératrice Eugénie, qui recueillit de nombreux souvenirs de la reine. L'impératrice les légua à son médecin dont la famille les conserva jusqu'à ces derniers temps. Etienne Lévy, *178, faubourg Saint-Honoré.*









Exécuté au siècle dernier dans la région de Baga (Guinée Française), ce tambour de danse en bois polychrome est particulièrement remarquable par ses dimensions importantes — il mesure 2 mètre 10 de haut — et son parfait état de conservation. Le support est constitué par deux divinités féminines tenant un cheval. Le Corneur et Roudillon, *51, rue Bonaparte.*

Bureau Régence à double face (des placards s'ouvrent à l'arrière du meuble) en bois de palissandre. Il a conservé ses roulettes d'origine, ce qui est extrêmement rare. Ce meuble remarquable par la beauté de ses proportions, la qualité de la marqueterie et des bronzes, offre en outre un grand intérêt historique, puisqu'il s'agit du bureau de Bossuet, à Meaux. Jansen, *9, rue Royale.* ►





▲
Coffre de mariage et son piètement en laque noire à décor de scriban. Cette technique, pratiquée à Venise au XVIIIe siècle, utilisait des gravures découpées et collées. Elle fut employée d'abord à l'ornementation des tables à écrire, ce qui explique le nom qu'elle garda lorsque le procédé fut étendu à toutes sortes de meubles. Celui-ci est extrêmement complet. L'intérieur et la série de boîtes qui s'encastrent au-dessus des tiroirs, sont ornés de motifs de décalcomanie sur un fond de laque jaune. Les scènes allégoriques du décor, les cœurs découpés dans les sabots du meuble, rappellent sa destination de cadeau de mariage. Roche et Rotil, *279, rue Saint-Honoré.*

Table de Boulle à quatre faces, en marqueterie de bronze, d'étain et d'écaille. La richesse des incrustations, le remarquable travail des bronzes ciselés et dorés (notamment la rosace au centre du croisillon et les têtes de béliers surmontant les pieds), font de ce meuble une pièce exceptionnelle. Kraemer, *43, rue de Monceau.*



Ce beau secrétaire d'époque Régence est rare à la fois par ses dimensions — il est à hauteur d'appui —, par le galbe accusé de ses côtés et par la qualité de ses bronzes. Marqueterie de bois de bout, fond de bois de rose avec décor de fleurs en bois de violette et bois de rose. L'intérieur est en bois de violette également. Sur le secrétaire, une paire de coquillages en céramique de Chine du XVIIIe s. avec une très belle monture rocaille d'époque Louis XV. Ramsay, *54, fbg St-Honoré.*



Ce petit canapé de forme enveloppante a gardé sa tenture d'époque en soie rouge à fleurs blanches. De dimension assez exceptionnelle (1,15 m.), intermédiaire entre la « marquise » et la « corbeille », il rappelle par son style certaines œuvres de Gourdin ou de Nicolas Heurtaut. Samy Chalom, *38, rue du Fbg St-Honoré.*

Les grandes expositions d'été

FRANCE-PARIS		
Archives Nationales	*12 juin-début juillet*	Histoire de Saint-Germain-des-Prés
Musée des Arts Décoratifs	*18 juin-septembre*	La tapisserie contemporaine
Musée d'Art Moderne	*jusqu'au 10 juillet*	Kupka
	10 juillet-10 octobre	Exposition Lurçat
Bibliothèque Nationale	*fin juin-début octobre*	Manuscrits byzantins
Musée Bourdelle	*jusqu'au 30 septembre*	Ce qu'aimait Bourdelle ; ses collections
Galerie Charpentier	*juin-fin septembre*	Les chefs-d'œuvre du musée de Caen
Musée du Costume	*fin juin-début octobre*	Choix de costumes du XVIIIe siècle à 1925
Musée Jacquemart-André	*juin-fin septembre*	Rétrospective Pierre-Paul Prud'hon
Maison de la Pensée française	*1er juillet-15 octobre*	Sculptures de Zadkine
Petit-Palais	*jusqu'à fin juillet*	Les Trésors du Pérou
	jusqu'au 7 juillet	Salon des artistes décorateurs
Musée de l'Orangerie	*20 juin-début octobre*	L'art français aux XVIIe et XVIIIe siècles
Musée de Sceaux	*jusqu'au 30 juin*	Les chefs-d'œuvre des musées de l'Ile-de-France
FRANCE-PROVINCE		
Annecy	*jusqu'au 15 septembre*	La sculpture française de Rodin à G. Richier
	15 juin-15 septembre	Les peintres de l'eau tranquille
Arles	*4 juillet-31 août*	Œuvres de Nicolas de Staël
	septembre	Lithographies et gravures anglaises
Arras	*20 juin-30 septembre*	Tapisseries contemporaines
Autun	*juillet-septembre*	La Vierge en Saône-et-Loire
Besançon	*jusqu'au 15 juillet*	Rétrospective Léon Lehman ; œuvres d'Isabelle Rouault.
	5 juillet-5 octobre	L'art nègre et son influence sur l'art moderne
Bordeaux	*jusqu'au 31 juillet*	Paris et les ateliers provinciaux au XVIIIe siècle
Brive-la-Gaillarde	*juin-juillet*	Œuvres de Bonnard à Chagall
Calais	*15 août-15 septembre*	Le « Miserere » de Rouault
Céret	*15 juillet-15 octobre*	Œuvres de Picasso
Dieppe	*juillet-septembre*	Exposition Manet
Limoges	*jusqu'en septembre*	Les « Miaulétous » et leurs amis (Baudin, Lascaux, Suzanne Roger)
Lourdes	*jusqu'en octobre*	La Vierge dans l'art
Marseille	*jusqu'au 15 juillet*	Œuvres de Modigliani
Metz	*juin-août*	Exposition Georges Rouault
Pau	*5 août-12 octobre*	L'art religieux dans les Pyrénées occidentales
Saint-Quentin	*5 juillet-30 septembre*	Pastels de La Tour
ALLEMAGNE		
Francfort sur le Main	*26 juin-15 août*	Exposition Le Corbusier
Munich	*15 juin-5 octobre*	Le Rococo en Europe
Wiesbaden	*septembre-décembre*	Sculptures de cinq siècles et peintures du XIXe siècle de l'ancien musée national de Berlin

BELGIQUE

Anvers	*jusqu'au 11 octobre*	« Propriété du Cabinet des Estampes »
Belœil	*jusqu'au 15 septembre*	Architecture des Jardins
Bruges: Groeninge Museum	*été*	L'Art flamand dans les collections espagnoles
Bruxelles: Exposition Universelle	*jusqu'au 21 juillet*	Cinquante ans d'art moderne
	août	L'Homme et l'Art
Charleroi: Palais des Expositions	*5 juillet-14 septembre*	L'Art du XXIe siècle
Gand	*14 juin-14 septembre*	L'Age d'or des grandes cités
Knokke	*28 juin-31 août*	Les peintres naïfs du Douanier Rousseau à nos jours
Liège	*jusqu'au 31 juillet*	Un aspect inédit de l'œuvre de Matisse

GRANDE-BRETAGNE

Londres: Arts Council	*jusqu'au 28 juin*	L'Impressionnisme abstrait
Grosvenor House	*jusqu'au 26 juin*	Foire des antiquaires
Tate Gallery	*jusqu'au 29 juin*	La collection Niarchos
Edimbourg: Royal Scottish Museum		Chefs-d'œuvre de l'art byzantin
Royal Scottish Academy		De Cézanne à Picasso (collection Moltzau)

HOLLANDE

Amsterdam: Rijksmuseum	*29 juin-28 septembre*	L'Art hollandais du Moyen Age
Stedelijkmuseum	*1er juillet-30 septembre*	Renaissance du XXe siècle
Arnhem: Sonsbeekpark	*15 juin-15 septembre*	Exposition internationale de sculpture
Delft: Musée Prinsenhof	*21 août-9 septembre*	Dixième Foire d'art ancien et d'antiquités
La Haye: Musée Municipal	*25 juillet-21 septembre*	Oskar Kokoschka
	1er octobre-15 novembre	Art japonais

ITALIE

Este (Padoue)	*juin-août*	Rétrospective de la céramique
Faenza (Ravenne)	*21 juin-6 juillet*	Exposition de la céramique
Milan	*jusqu'à juillet*	Exposition d'Art lombard
Rome	*juin-septembre*	Paysages romains de Ingres
Venise	*14 juin-19 novembre*	Biennale
Vicence	*1er septembre-15 septembre*	Exposition nationale de céramique, orfèvrerie et argenterie

SUISSE

Bâle: Musée d'Ethnographie	*jusqu'au 31 août*	L'Art de l'Australie
Bienne	*29 juin-30 août*	Plastique suisse, exposition en plein air
Fribourg	*juillet-août*	Georges Rouault
Genève: Musée d'Art et d'Histoire	*29 août-21 septembre*	Montres et Bijoux
Grenchen	*jusqu'au 12 juillet*	IIe Triennale internationale de la gravure originale en couleurs
Lucerne: Musée d'Art	*5 juillet-30 septembre*	Jeunes peintres d'Allemagne et de France
Montreux	*12-31 juillet*	Peintures d'Hans Erni
Neuchâtel: Musée d'Ethnographie	*jusqu'en décembre*	2500 ans d'Art bulgare
Nyon	*juin-septembre*	Vingt siècles de céramique en Suisse
Yverdon	*juillet-août*	Sculptures européennes contemporaines
Zurich: Kunstmuseum	*printemps-été*	Collection Bührle



GALERIE FURSTENBERG

4, rue Furstenberg Paris 6e Dan 17-89

ANDRÉ MASSON

Epoque de l'Homme-Plume 1922-1927

du 5 au 30 juin

Galerie PAUL AMBROISE

6, rue Royale - OPE 86-42

K. BEDIKIAN

Peintures - Juin 1958

GALERIE ANDRÉ SCHOELLER JR

31, rue de Miromesnil Anj: 16-08

Dalonso

Guiton

Knoop

Sculptures

DU 20 JUIN AU 16 JUILLET 1958

VIENT DE PARAITRE

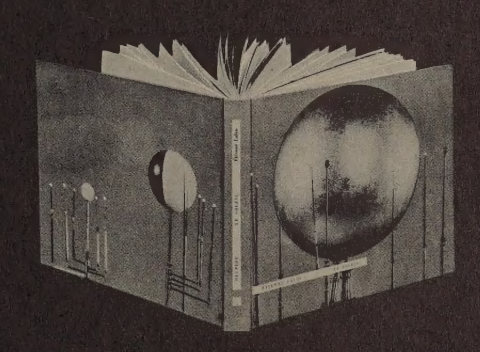
AUX ÉDITIONS DELPIRE

PARIS FIN DE SIÈCLE

DE JEAN ROMAN,

LE SOLEIL D'ETIENNE LALOU





ET

DE LA PERSE A L'IRAN,

PHOTOGRAPHIES

D'INGE MORATH,

TEXTE D'EDOUARD SABLIER

EXCLUSIVITÉ WEBER.